

أصول النقد الأدبي العربي الحديث

واتجاهاتها ثم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ النقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ منش سورينج - الكرناسوطية - ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ منش قنال السرايس - السليم - ٥٩٧٣١٤٦

أعمال الدكتور العربي الطربطسي

واتجاهاتهم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي

أستاذ النقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٠

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش. مونتيفي - المنيا - ط ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش. قنار السويدي - طنطا - ط ١٧٣١٤٦

حقوق الطبع محفوظة

دار المعرفة الجامعية
للطبع والنشر والتوزيع

✻ الإدارة : ٤٠ شارع سوتيسر
الازاريطة - الاسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣

✻ الفرع : ٣٨٧ شارع قتال السويس
الشباطي - الاسكندرية
ت : ٥٩٧٣١٤٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى أبنائك من الشباب المتطلعين للبحث والمعرفة ...
عسى أن يجدوا في هذه السطور ما يشجعهم
على المتابعة والإضافة.

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين .

أما بعد ،،،

فربما كان التعبير الأساسى لهذه الدراسات أنها تحاول أن تمدنا بالمعرفة والرؤية الداخلية لأعمال هؤلاء الأعلام على تنوع شخصياتهم ورؤاهم ، واختلاف نظراتهم للحياة ، وتعاقب أزمانهم . وإن كان يجمعهم عصر واحد .

على أن الذى يريح النفس فى تتبع هذه الرحلة الطويلة ما نشعر به فى الوقت ذاته ، من متعة تكافىء مشقة العمل ، كما تكافىء ما فى موضوعات هؤلاء الأعلام وقضاياهم من غنى .

وليست هذه المعرفة ، وتلك الرؤية الداخلية متعلقين باللغة والأسلوب فحسب ، بل هما بالأحرى تعبير عن الرؤية الفنية الكاملة التى تميز وتحدد أقوى إبداعات عصرنا الحديث وأروعها فناً وخيالا . وهى فى معظمها إبداعات لا ينفصل فيها المبدع عن إنتاجه ، فثمة علاقات إيجابية واضحة بين شخصية المبدع وبين عمله الفنى ورؤاه الداخلية .

والملاحظ أن كثيرين من هؤلاء الأعلام يشعرون بالحاجة إلى تقديم الفكر النظرى النقدى لفنهم ، وشرح اتجاهاتهم ، وتقديم الرؤى النظرية مفاهيمهم عن العمل الفنى وما يحتويه أو يهدف إليه حتى يحقق ما يتصل بتجربتهم الشخصية ، وكتاباتهم الخاصة ، إذ أصبحت تضم كتابات معاصريهم ، وربما تناولت التجربة الحديثة كلها .

وقد ظهرت الجهود النقدية لهؤلاء الأعلام ، وتفاوتت غزارة واهتماما باختلاف شخصياتهم . غير أن الذى يهمنا أن نشير إليه هنا علاقة هذه الجهود

بعملية إبداع هؤلاء، الفنى الذى يظهر فى اختيارهم للغة والشكل والصورة، ولعدد لا يحصى من التفاصيل التى تشكل العمل الفنى وتحدده . فكثير منهم له كتب ودراسات نقدية حرصنا على قراءتها ، وربطها بالإنتاج الفنى لكل منهم . وهذه ظاهرة جديدة تفرض نفسها اليوم ، وهى ظاهرة حرص المبدع على تفسير اتجاهاته واتجاهات عصره الفنية تفسيراً نقدياً ربما لم نشهده من قبل . إنها ظاهرة عصرية ، لا يقبل عليها الأدباء أو يرحبون بها فحسب ، بل نراهم يفعلون ذلك كأنه ضرورة تكشف عن اهتمامهم الشديد بفنهم من ناحية ، وعلاقتهم بجمهور قرائهم من ناحية أخرى. على أن توضيح هؤلاء الأعلام لأعمالهم وأهدافهم واتجاهاتهم ، لا يبرر أمامنا عملية تأليف إنتاجهم وطبيعة رؤاهم الإبداعية فحسب ، بل إنه قد يبرر كذلك العمل الفنى ذاته فى صورته النهائية المكتملة . وهو بهذا يشترك اشتراكاً فعلياً فى تشكيل وتعديل عملية التبادل التى تجرى بين القارئ وبين العمل الفنى.

ولم يكن هدفنا من هذه الدراسة محصوراً فى الوقوف عند كل شخصية إبداعية ، فنكشف عن دنيائها الفريدة والمبتدعة ، أو عن قسماتها الدالة ، والتى تفردا عن غيرها ، بل إن هذه الدراسة إلى جانب هذا تطمع فى أن تقدم للقارئ الخيط الرابط بين أعلام التجديد ، بدرجة تكشف عن الهدف المشترك الذى يسعى إليه هؤلاء ، فثمة شىء مشترك يرسم خطوط حركات التطور والجددة ويكشف عن أهدافها.

فمن الطبيعى أن هناك اختلافات بين طبيعة كل فنان ولكننا إذا أمعنا النظر فسنجد أن طبيعة كل فنان والصفات الفريدة والمميزة لفنه ، ثم علاقة كل ذلك بجمهوره، كلها اهتمامات متشابهة متداخلة تحقق قدراً كبيراً من التماسك والترابط لطبيعة المرحلة الجديدة فى حياتنا الأدبية.

ومهما يكن تقريماً لهؤلاء ، ولحركة الأدب المعاصر ، فثمة عوامل مشتركة لهذا الجيل من المبدعين ، خاصة رواد حركة التطور والجددة . أهمها أنهم جميعها كانت تشغلهم مثالياتهم وأهدافهم ، وسعيهم الدائب إلى تغيير المصاييح القديمة

التي كنا نسير على هديها ، وتبديلها بمصاييح جديدة ، رغم التخطيط بين متناقضات عنيفة . كان الهدف المشترك هو خلق قسّمات وأشكال ورؤى تنبض بروح العصر ؛ حتى تدخل منها إلى نوافذنا شمس جديدة ، ثم الإغلاء من قدر الإنسان والنهوض به.

أما منهجنا في هذه الدراسة فهو المنهج التحليلي التفسيري الذي يقوم على دراسة النص ، ورؤية كل خفقة وطرفة فيه ، ومحاولة سبر أغواره للوصول إلى الحقائق الفنية والرؤى الخاصة ، معتمدين على خصوصيات في طبيعة النص من حيث تكوينه الخاص ، وإمكاناته الفنية ، مراعين ما استطعنا أن تكون أحكامنا موضوعية ومنهجية.

أما دراستنا للشخصية الفنية فكانت تتجنب التسجيل والتدوين والجمع ، جمع التفاصيل والأحداث . فحسبنا من الحوادث والمعلومات ما يكشف لنا عن طبيعة الشخصية ومزاجها الفني ، بحيث يمكن للقارئ أن يتعرف عليها بسهولة - أما ما عدا هذا من التفصيلات فهو ، في نظرنا ، لغو لا غناء فيه وزحمة تغطي على الخطوط الرئيسة في الصورة .

والذي أتمناه أن يجد دارس الأدب الحديث أو هاويه في هذه الدراسة ما يمكنه من تتبع الاتجاهات الحديثة في أدبنا العربي ، وأن يرى فيها مقدمة لدراسة القضايا المسيطرة والملحة في أعمال هؤلاء الأعلام والتي تحدد موقفهم من عصرهم ، كما تحدد موقفهم من مؤلفاتهم الفردية ، والتي أرجو أن تكون شاهداً على الخصائص المطروحة عند أدباء عصرنا الحديث . كما أرجو أن يجد فيه هؤلاء الرغبة في استكمال الناقص مما أغفلته هذه الدراسة ، فإن التجربة ماتزال بحاجة إلى تضافر الجهود ، والمتابعة المستمرة والعمل الدءوب .

بقيت نقطة هامة لا بد من التنويه بها ، وهي الصعوبة الحقيقية التي واجهتني في إتمام هذا العمل . فعندما عقدت العزم على الكتابة عن أعلام الأدب في العصر الحديث ، هالتني المساحة الواسعة التي ينبغي عليّ أن أقوم بفحصها والإلمام

بها ، وخاصة أننا هنا لا يمكننا أن نقتصر على فن أدبي واحد هو الشعر مثلا ،
فنحن أمام فنون كثيرة: الشعر والمسرح والقصة ، والنقد الأدبي . وهي فروع أساسية
في حركة التطور ، وأعلام هذه الفنون كثيرون . وأحسست أن السجادة التي
أشتريتها أكبر من مساحة الغرفة ، وأنها أطول وأكثر امتداداً من الحوائط والجدران .

ولما كنت بطبيعتي أبعد ما أكون عن شهوة التضخيم . ولما كان زمن كتابة
المجلدات في موضوع واحد قد ولى ، ولم يعد يستسيغه القارئ اليوم ، فقد
حاولت جاهداً أن أختار ، وأن أحاول انتقاء العدد الذي يفى بالغرض دون
الإخلال بما يقتضيه العمل والهدف الذي أسعى إليه . فأرجو أن أكون قد وفقت
في هذا الاختيار ، وفي تحديد نفسي تحديداً صارماً ، وأن يسامحني القارئ إذا لم
يصادف في هذه الدراسة بعض الأعلام التي كان يتوقع أن يراها ، فهو أعلم مني
بسعة الرقعة وامتدادها .

وأرجو في نهاية هذه المقدمة أن أرفع خالص آيات شكرى لكل الأخوة
والزملاء الأعزاء الذين ساعدوني وأعانوني في أخراج هذا الكتاب ، سواء أكانت
هذه المساعدة بتزويدي بالمراجع ، أم بمراجعة تجارب المطبعة ، أم بإنجاز طبع هذا
الكتاب وإتمامه وخروجه للنور . جزاهم الله عنى خير الجزاء .

والفضل لله أولاً وأخيراً ، فهو الهادي والموفق والمستعان .

الدكتور محمد زكى العشماوى .

أولاً : النسخ

مرحلة إحياء التراث

- ١ - احمد شوقي
- ٢ - حافظ ابراهيم

شوقي

قالوا : إن شعر شوقي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي ، والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصلت عندما نضب الشعر العربي بعد عصور العباسيين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واحتفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميثية .

فكان الشعر في عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد : «كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبدیع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنزيده » .

فكان لا بد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتذك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التي تزعمها البارودي ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبي ، فبدأت العيون تفتتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس .

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقل الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، نجد فيه رنين الأقدمين وصورتهم وطرائق صياغتهم كما وعثها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودي وحافظ وشوقي .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى ، واحتذاء ما أدخرته الأذن الموهقة ، والحافظة المستجيبة ، والتي ربما

صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة في معظمها بالولاء العقائدى لنماذج الشعراء القديمة ، والحفاظ على النسق الذى يحتذى فى أمانة كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصناع الذى لا يخط ابتداء ، بل يجرى على مثال سابق أمامه فيحتديه بقلم بين أصابعه ، وهذا ما كان يجعله البارودى هدفاً له حين يقول فى صراحة .

تكلمت كالماضين قبلى بما جرت

به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدلى بالإساءة غافل

فلا بدّ لاهن الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين فى عهد البارودى يعتبر إضافة حقيقية ، بل انتصاراً يتهيج له الشاعر ، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون ، هذا إذا قلنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركافة وفسولة .

من أجل هذا رأينا شموخ البارودى وزهوه ونشوته حين يجد نفسه قادراً على أن يتكلم كالماضين قبله .

والسؤال الذى نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقى أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذى قام بدوره الخطير فى إعادة الرنين الموسيقى لشعراء العباسيين ، وفى الحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصلية ؟ نقول : هل كان شوقى فى كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط ابتداءً بل يجرى بالقلم على مثال سابق ؟ أو قل هل كان مكبلاً فى قيود التقليد لدرجة تمنحى معها شخصيته الفنية ، على نحو ما زعم العقاد فى هجومه على شوقى حين جرد شعره من كل تفرد وأصالة ؟ وبمعنى آخر : هل افتقر شوقى على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التى نعتبرها ويعتبرها الجميع أساساً هاماً وضرورياً لابد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتى بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة العامة التى تختلف فى جوهرها عن العبقرية الخلاقة التى تحفظ

لصاحبها خلوده ومكانته فى درج القيم على مر الأيام وتماقب العصور ، واختلاف المكان والزمان ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقى .

أولى هذه الحقائق : أن التزام الشاعر بالرين الشعرى للقدمات ليس فى حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء .

ثانياً :- إذا كان من الطبيعى ونحن فى مرحلة حضارية تباير مرحلة أسلافنا فنحن نسلم بأن تكون لنا ... إن كنا أحياء بالفعل ... طريقة تعبير خاصة . فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن من مقدور الشاعر الحفاظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجر من خلالها الطاقة ، ويحررها ويضيئها ، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة .

« فالشعر أفق مفتوح ، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق ويضيف إليه مسافات جديدة ، أو على حد قول بعض النقاد : « إن كل إبداع هو فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى وينبوع تقييم جديد »^(١) .

ثالثاً :- إن حكمنا على اغافظين أو التقليديين أو قل حتى المكبلين بالولاء العقائدى للشعر القديم ينبغى أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضى :

النوع الأول : هو الذى لا يرى فى تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التى جعلت الشعر تمارين فى الوزن أو فى الزخرف أو اللهور ، أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق .

(١) مقدمة للشعر العربى ... على أحمد سعيد (أدونيس) بيروت ص ١٠٨ .

النوع الثاني : هو الذى أحسن فهم الماضى وازداد ارتباطا بينايبه الحية .
وأدرك التراث إدراكاً سليماً يتجاوز الماضى إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول ،
والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن .

وأبها : إن المحافظة على تقليد ما بشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا
يعنى بالضرورة البقاء فى أسر التقليد والصنعة ، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه
أن يظل مبدعاً مع محافظته على الشكل القديم ، لأنه فى هذه الحالة سيكون
حتماً قادراً على ألا يجعل للشكل وجوداً ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته ، ومثل هذا
كفيل أن يحول الشعر إلى صناعة ، بل سيصبح الشكل - فى حالة حرية
الأداء والحركة - متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه ، وبقدر ما يكون الشاعر
بارعاً فى التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً .

وإذا أردت شاهداً على ما نقول ، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبى ، أو
أبى العلاء ، أو أبى نواس ، أو غيرهم من الشعراء الذين تخطوا التقليد
واستطاعوا فى حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة ، يحررونها
ويضيئونها ويقونها متوهجة بعدهم ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود
عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكرى الخاص ،
وبناؤه الفنى ، وإيقاعه وتوتره ، ولقته التى لا تفصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا
شوقى بأنه كان مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية والصنعة أو
ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية ، مفتقد للأصالة ، مردد
لما يقوله القدماء ومنته إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جاز لنا أن نذهب فى القول غير هذا المذهب ، وأن نرى فى شوقى
رأياً مخالفاً ، فما هو هذا رأى ؟ ومن يكون شوقى ؟ وما دنياه التى تفرد بها،
أو عالمه الخاص الذى يجعله يبدو نسيجاً متميزاً ؟ ، أو بعبارة أخرى ما دلائل
القدرة الشعرية عند شوقى ؟ وهل فى بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو
نوعاً من التفرد يبرّكه من الشكل المنفلق الراحاء والمنتهى ؟

ولعل أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقاً ونعني به صلة الشاعر بتراثه ونوعية هذه الصلة ومعناها من الوجهة الإبداعية .

فالمعروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر وآثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافي للشاعر ، فهي تدخل في تكوين ثقافته وليس لها من حيث هي مادة تدخل في إبداعه . إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك - أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ما وراء هذه المادة . ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمثلها وتطلعاتها حيث الجذور والبدور والأصول والأسرار ، إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقي أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء كانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية - ولذلك كان من الشعراء القلائل في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم ، فلم يكن صوت شوقي صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعبقري ليس واحداً بل كثيراً كما يقولون .

إذا شككت فتأمل قصائده في « كبار حوادث وادي النيل » و « الهمزية » النبوية « وانتصار الأتراك » و « ذكرى المولد » و « مشروع ملنر » و « مشروع ٢٨ فبراير » و « خلافة الإسلام » و « على سفح الأهرام » و « الانقلاب العثماني » و « أبو الهول » و « الأزهر » و « الصحافة » و « لكبة بيروت » و « تكليل أنقرة » و « وداع اللورد كرومر » و « العلم والتعليم » و « بنك مصر » و « نهج البردة » و « ذكرى دنشواي » .. وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له « مجنون ليلى » و « مصرع كليو بآثرة » و « قمير » و « على بك الكبير » ،

فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوقى على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى ، حين يفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فنيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فيما وراء الحد والنوع وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفينى هنا أن استشهد بقصيدته من ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح التراث حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والعبوة وحيث بكاره شوقى وحيويته .

سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلًّا وَتَابًا
لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا
يقول فيها :

واحبابِ سَقَيْتُ بِهِمْ سُلَافًا
وَكَانَ الرُّصْلُ مِنْ قِصْرِ حَبَابَا
وَنَادَمْنَا الشَّبَابَ عَلَى بَسَاطِ
مِنْ اللَّذَاتِ مُخْتَلَفِ شَرَابَا
وَكُلُّ بَسَاطٍ عَيْشٍ سَوْفَ يُطَوَّى
وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَطَابَا
كَأَنَّ الْقَلْبَ بَعْدَهُمْ غَرِيبُ
إِذَا عَادَتْهُ ذَكَرَى الْأَهْلَ ذَابَا
وَلَا يُنِيكَ عَنْ خُلُقِ اللَّيَالَى
كَمَنْ فَقَدَ الْأَحِبَّةَ وَالصَّحَابَا

أخا الدنيا ، أرى دنياءك أفعى

تبدل كل آونة إهاباً^(١)

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقي حضارة أمة حية ، يرفع
مصير كل فرد منا إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقى صوت شوقي بصوت
المجموع .

فمن يغتر بالدنيا فإني

لبستُ بها فأبليتُ الثيابا

جنيتُ بروضها ورداً وشوكاً

وذقت بكأسها شهداً وصاباً

فلم أر غير حكم الله حكماً

ولم أر دون باب الله باباً

ولا عظمتُ من الأشياء إلا

صحيح العلم ، والأدب اللبابا

ولا كرمتم إلا وجه حُر

يقلدُ قومه المنن الرغابا^(٢)

ويسترسل شوقي في التعبير عن المكنون في ضميره وضمير تراث شعبه
وأمتة بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة الحكاية ، أو القصيدة الأفكار ،
أو القصيدة الزخرف ، أو القصيدة الوصف ، والموضوع الخارجى الذى يظل
خارجياً ، بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

(١) الشوقيات - المكتبة التجارية - مصر - ص ٦٨ .

(٢) المصدر السابق : ص ٦٩ .

أما الدليل الثالى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى ، فكلنا يعلم أن الأثر الشعرى هو فى النهاية شكل إيقاعى ، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعى . ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمعدل ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه فى آن واحد - إن ثمة لذة شعرية رائعة فى الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها . ولهذا تصبح الكلمات والموسيقى فى القصيدة الشعرية إيقاعاً يصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى ، فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة ، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجماً وكما ، ترددها على مسافات زمنية معينة ، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة ، والذى نريد أن نؤكد هنا أن للشعر صوتاً داخلياً مستقلاً عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه . وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصدااء متلونة ومتعددة .

وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى ، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية ، كان مولعاً بالموسيقى ، مستمتعاً بها ، قادراً على توليدها ، والتأثير بها فى نفوس قارليه وسامعيه .

ولا يغيب عن الدراسين قدرة شوقى على الظفر بنسيج شعرى تظهر فيه براعته فى استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها فى التعبير عن اللحظة الشعرية التى يصدر عنها ، أو فى الدلالة على موقفه النفسى .

وأمثله ذلك كثيرة فى شعره ومتحققة فى قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها .

فمن القصائد التى تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء
متلونة ومتعددة ، قصيدته التى عنوانها « أثر البال فى البال » والتى وصف بها
مشهداً راقصاً بقصر عابدين يقول فيها^(١) :

حَفَّ كَاسُهَا الْحَبُّ فَهِيَ فَضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِلُ رُذُرٍ مَانِسَجٌ بِهَا لَبُّ
أَوْ فَمُ الْحَبِيبِ جَلَا عَنْ جَمَانِهِ الشَّنْبُ
أَوْ شَقِيقُ وَجَنَّتِهِ حِينَ لَى بِهِ لَعَبُ

وهى قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهى تعكس الملهى وما
يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها ، حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما
دار فيها من نغم ورقص

وقصيدته بعنوان « مرقص » التى أنشأها على وزن مُحَدَّثٍ حيث يقول
فيه :

مَالٍ وَاحْتَجَبُ وَادَّعَى الْغَضَبُ
لَيْتَ هَاجِرِي يَشْرَحُ السَّبَبُ
عُتْبُهُ رَضِي لَيْتَهُ عَتَبُ^(٢)

ثم أشعار الغزل وهى كثيرة يمتلىء بها الجزء الثانى من ديوانه ، وفيها قصائد
كاملة الوزن ، مثل قوله :

خَدَعُوها بِقَوْلِهِمْ حَسَنًا

وَالْفَوَانِي يَفْرَهُنَّ الثَّاءُ^(٣)

(١) الشوقيات ج ٢ ، ص ٩ .

(٢) السابق ، ج ٢ ، ص ١٤ .

(٣) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١١٢ .

وقد لا يخفى أن شوقي كان قادراً على لغة الحب فهو يجيدها ويتكلم بها
عاشقاً ، استمع إليه في هذه الأبيات :

رُدَّتْ الروحُ على المُنَى مَعَكَ
أَحْسَنُ أَيَّامِ يَوْمٍ أَرْجَعَكَ
مَرَمِنْ بَعْدَكَ مَا رَوَعَنِي
أَتَرَى يَا حَلَوُ بَعْدِي رَوَعَكَ
كَمْ شَكُوتُ الْيَنَ بِاللَّيْلِ إِلَى
مَطْلَعِ الْفَجْرِ عَسَى أَنْ يُطْلِعَكَ
وَبَعَثَ الشُّوقُ فِي رِيحِ الصَّبَا
فَشَكَ الْحَرْقَةُ مِمَّا اسْتَوْدَعَكَ
يَا نَعِيمِي وَعَذَابِي فِي الْهَوَى
بَعْدُولِي فِي الْهَوَى مَا جَمَعَكَ ؟
أَنْتَ رُوحِي ظَلَمَ الْوَاشِي الَّذِي
زُعِمَ الْقَلْبُ سَلَا أَوْ ضَيَّعَكَ
مَوْعِي عَنْكَ لَا أَعْلَمُهُ
أَهْ لَوْ تَعْلَمُ عِنْدِي مَوْعَكَ
أَرْجَفُوا أَنْكَ شَاكٍ مَوْجَعٌ
لَيْتَ لِي فَوْقَ الظَّنِّ مَا أَرْجَعَكَ
نَامَتِ الْأَعْيُنُ إِلَّا مَقْلَسَةً
تَسْكِبُ الدَّمْعَ وَتُرْعِي مَضْجَعَكَ^(١)

(١) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٣ .

وانظر إلى قصيدته التي يعارض فيها الحصري حيث يقول :

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ

وَبِكَاهُ وَرَحِمَ عَوْدُهُ

حَيْرَانُ الْقَلْبِ مَعْدُهُ

مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهَّدُهُ

أَوْدَى حَرَقًا إِلَّا رَمَقًا

يُثْقِيهِ عَلَيْكَ وَتَفْهَدُهُ^(١)

وغير ذلك كثير منه قوله :

عَلِمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو فَجَفَا ظَالِمٌ لَاقِيَتْ مِنْهُ مَا كَفَى^(٢)

ثم انتقل إلى قوله :

يَا نَاعِمًا رَقِدْتَ جَفَوْنَهُ مُضْنَاكَ لَا تَهْدَا شَجُونَهُ

حَمَلَ الْهَوَى لَكَ كُلَّهُ إِنْ لَمْ تُعِنِّ فَمَنْ يُعِينُهُ^(٣)

ولا ننس قصيدته في رحلة التي يقول فيها :

يَا جَارَةَ الْوَادِي طَرِبْتُ وَعَادَنِي

مَا يُشْبِهُ الْأَحْلَامَ مِنْ ذَكَرَاكَ

مَثَلْتُ فِي الدَّكْرِى هَوَاكَ وَفِي الْكْرِى

وَالذِّكْرِيَّاتُ صَدَى السَّيْنِ الْحَاكِي^(٤)

(١) السابق حـ ٢ ، ص ١٢٢ .

(٢) السابق حـ ٢ ، ص ١٣٢ .

(٣) الشوقيات حـ ٢ ، ص ١٤١ .

(٤) السابق حـ ٢ ، ص ١٧٨ .

وغير ذلك من الشعر كثير ، وكله شاهد على قدرة شوقي على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة .

وإذا تركنا الغزل ، وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسرى في لغة هذه المطالع وفي نسيجها الشعرى بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل ، ، أو ما يعرف بحسن التقسيم ، ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة ، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو .

أنظر مثلاً إلى قصيدة نهج البردة ^(١) :

رَمِ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ

أَحَلَّ سَفْكَ دُمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرْمِ

ثم التفت إلى ما يشيعه البيت من جلال وقوة وسمو في الروح والكلمة معا ، ثم يسترسل قائلاً :

رَمَى الْقَضَاءُ بَعِينِي جُرُودِ اسْدَا

يَا سَاكِنِ الْقَاعِ أَدْرِكْ سَاكِنَ الْأَجَمِ

لَمَّا رَأَى حَدَثَتْنِي النَّفْسُ قَائِلَةً

يَا وَيْحَ جَنْبِكَ بِالسَّهْمِ الْمُصِيبِ رُمِي

جَحَدْتُهَا وَكَتَمْتُ السَّهْمَ فِي كَبْدِي

جُرُوحُ الْأَحْبَةِ ، عِنْدِي غَيْرُ ذِي السِّمِّ

يَا لَأَلْمَى فِي هَوَاهُ وَالْهَوَى قَدْرُ

لَوْ شَفَكَ الرَّجْدُ لَمْ تَعْدِلْ وَلَمْ تَلَمْ

(١) السابق ح ١ ، ص ١٩٠ .

وتأمل في الآيات السابقة سديته لنفسه عندما رماه حبيبه بنظراته التي قتلتها أو كادت ، ثم أنظر إلى جرح الأحبة الذي لا ألم له ، ثم الهوى الذي هو قدر ، ثم كلمة شقة الوجد ، ثم هذا الجلال الذي ينتشر في المقدمة الغزلية كلها ويضفي عليها جواً خاصاً من السمو الروحي .

وثمة مطالع تحمل ذات التأثير مثل قوله :

وُلِدَ الهُدَى فَالكَائِنَاتُ ضِيَاءُ

وفهم الزمان تبسم وثناء

أو قوله في مطلع قصيدة « صدى الحرب » :

بسيقتك يعملو الحق والحق أغلب

ويُنصَرُ دينُ الله أيان تضرب^(١)

أو في مطلع « في خلافة الإسلام » حين يقول :

عادت أغاني العرس رجح نواح

وتعت بين معالم الأفراس^(٢)

أو في « وداع اللورد كرومر » حين يقول :

أيامكم أم عهد إسماعيل ؟

أم أنت فرعون يسوس النيل^(٣)

أو قوله في العلم والتعليم :

قم للمعلم وقنه التبجيلا

كاد المعلم أن يكون رسولا^(٤)

(١) السابق ح ١ ، ص ٤٢ .

(٢) السابق ح ١ ، ص ١٠٥ .

(٣) السابق ح ١ ، ص ١٧٣ .

(٤) السابق ح ١ ، ص ١٨٠ .

أو فى قصيدة « شهيد الحق » حين يقول :

إلّا مَ اُخلف بينكم إلّا ما

وهذى الضجّة الكبرى عَلاما (١)

أو فى قصيدة السودان التى مطلعها :

وقى الأرض شرّ مقاديرِ

لطيفُ السماءِ ورحماتها (٢)

هذه جميعها مطالع فيها براعة الاستهلال التى تتمثل فى مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعانى والصور وطاقة الكلام الإيحائية ، بحيث تعطيك هذه الإشارات الضرورية الغاطفة وما فيها من التفجر والتروع فى حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يضى على شعره ذلك الطابع ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحا هاما من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلا من دلالات قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاحب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن ، وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط ، فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن ، إنها عامل أساسى جوهري فى التجربة الشعرية ، ولكن لابد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن ، ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفنى هو الفن لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقى عن حافظ ، فبينما يؤثر شوقى العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر والبعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة ، إذا بحافظ يؤثر بطبيعته

(١) السابق ح ١ ، ص ٢٢١ .

(٢) الشوقيات ح ١ ، ص ٢٦٢ .

الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلفة الأقدمين، لغة ترج وتجرّف، ذات موج عالٍ من الأنفعال.

ولكى نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقي لسعد زغلول ، يقول حافظ :

إيه يا ليل هلْ شهدت المصايبا

كَيْفَ يَنْصَبُ فِي النُّفُوسِ انْصِيبَا

بَلِّغِ الْمَشْرِقِينَ قَبْلَ انْجِلَاجِ الصُّبْحِ

أَنْ الرِّبَاسَ وَلَيْ غَابَا

وَانْعَ لِلنِّيرَاتِ سَعْدًا فَمَعْدُ

كَانَ أَمْضَى فِي الْأَرْضِ مِنْهَا شَهَابَا

قَدْ يَا لَيْلُ مِنْ سَوَادِكَ ثَوْبَا

لِلدَّرَارِيِّ وَلِلضَّحَى جَلْبَابَا

وَانْسِجِ الْحَالِكَاتِ مِنْكَ نَقَابَا

وَاحْبُ شَمْسَ النَّهَارِ ذَاكَ النِّقَابَا

قُلْ لَهَا غَابَ كَوْكَبُ الْأَرْضِ فِي

الْأَرْضِ فَمُبَيَّنٌ عَنِ السَّمَاءِ احْتِجَابَا

ويقول شوقي في المناسبة ذاتها :

شَيَعُوا الشَّمْسَ وَمَأْتُوا بِضُحَاهَا

وَانْحَنَى الشَّرْقُ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا

ليتنى فى الركب لما أفلتُ

يوشع ، همت ، فنادى ، فَنَاشَاها

إن الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى ، فينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى ، باختيار هذه اللغة التى تجسد المصاب تجسيدا (ينصب فى النفوس انصبابا) ، والذى يلتمس من عناصر الأداء ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون لموت سعد . فهذا الليل لا بد أن يهتز لهول المصاب ، ولا بد أن تمتد رقته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار ، وحتى إن طلع النهار فلن يملأ الدنيا ضياء ، لأن الذى يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه فحز ذلك فى نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله فى أجل سعد بعض الوقت ، حتى يراه قبل موته ، ولكن المنية عاجله فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى: أولا : لحزنه على موته ، وثانيا لتلقيه النبأ بعيدا عن وطنه

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان ، فقد كان شوقى أكثر هدوءا ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماسة ، ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولا ، إنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، فإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففى البيت الأول يوقفنا شوقى أمام الشرق العربى كله ، وقد تجمع ليشيع جنازة سعد فى انحناء باللغة الحزن ، يشيع فيها جلال الرء ، ولم يشيع الشرق شوقى

حين شيعه ، بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب ، على أن الذى أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها ، تلك العلاقات التى تألفت من كلمات البيت ، والتلازم الموسيقى بين «شيعراء» و «قالراء» ، وبين «الحنى الشرق عليها» ، ثم بين «ضحاهاء» و «بكاهاء» ، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم . هذا التلازم لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات ، بل بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، والمرجة الهادئة التى تخطر خطرات منتظمة حزينة ومن نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوقى يستعين فى إشاعة الحزن بمهارات أخرى ، فاستعار موقف النبى يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقى كان فى موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه واستجاب له ، فثناها عن الغروب .

استطاع شوقى باستعارة موقف يوشع أن يعبر عن حسرتة لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، والتى كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكفيك أن تقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكى ترى ما فعله شوقى بموسيقى البيت ، حين تراءت كلمات بعينها مثل «أفلى» فى نهاية الشطر الأول ، ثم همت فنادى فثناها فى الشطر الثانى . ثم ليس العطف بالفاء هو الآخر قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل يوشك أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على مدى الاختلاف الذى يكون عليه كل شاعر فى تناوله لعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن على موت سعد ، وكيف كان رد فعلها ، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء .

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحت ما عنيناه من قبل ، حين قلنا إن عاطفة شوقى ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد ، ولكنها العاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية ، حين يسيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانهما .

أما الإرهاص الرابع والأخير ، فى هذا البحث فهو قدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيراً ما كان يخرج شوقى إلى عالم يفلت من حدودنا وتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية . وكثيراً ما تنتشر فى شعر شوقى آيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة ، فتخرج الآيات وقد حملت الكثير من معانى الحكمة أو الأفكار النادرة فى شبه مقولات عامة تتجاوز حدود الموقف أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية ، والخروج بها فى شكل تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقى متأثراً فى ذلك بثقافات عصره ، وتراثه العريض من الشرق والغرب . ولكن روحه ، وسعة رؤيته وعمق تجربته هى التى كانت عاملاً أساسياً فى إثراء شعره بالحكمة ، وفى تجاوزه للجزئى والفردى إلى العام والشامل من الفكر والإحساس .

ومن آياته المشهورة فى هذا المجال التى يعتبر كل منها تكثيفاً لتجربة بحجم الكون ، يتنه الذى قاله فى مقدمة قصيدته لهج البردة والذى يعتبر من مفاخر شعر شوقى حقيقة ، والذى يقول فيه :

رُزِقْتَ أَسْمَحَ مَا فى النَّاسِ مِنْ خُلُقٍ

إِذَا رُزِقْتَ التَّمَّاسَ الْعُدْرَ فى الشِّمِّمِ

هذا فضلاً عما فى صياغة البيت من تأثير ظاهر يرجع إلى طريقة شوقى حين يعلو بنظمه ونسجه إلى درجة عالية ، وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها ، وحين جعل أعظم ما يتحلى به الإنسان من خلق أن يكون قادراً على التماس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتى وفيما يفعل ، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير ، وعلينا أن نتقبل الآخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أَسْمَحَ ما فى الناس من خلق . ومثل هذا وإن كان أقل روعة مما سبق قوله :

تَخَلَّقَ الصَّفْحَ تَسَعَّدَ فى الحياة به

فالنفس يسعدها خُلُقٌ ويُثْقِيها

ويقول أيضاً في هذا الباب من الحكم :
تَكَادُ مِنْ صُحْبَةِ الدُّنْيَا وَخَبَرَتِهَا
تُسَيِّئُ ظَنُّكَ بِالدُّنْيَا وَمَا فِيهَا
ومنها قوله :

مَظْلُومَةٌ فِي جَوَارِ الْخَوْفِ ظَالِمَةٌ
وَالنَّفْسُ مُؤَذِيَةٌ مِنْ رَاحٍ يَؤُذِيهَا
وفي الهمزية النبوية يقول :

إِنَّ الشَّجَاعَةَ فِي الرِّجَالِ غِلَظَةٌ
مَا لَمْ تَزِنْهَا رَافَةٌ وَسَخَاءُ
وَالْحَرْبُ يَعْثُهَا الْقَوَى تُجْبِرُ
وَيَنْوَرُ تَحْتَ بِلَالِهَا الضَّعْفَاءُ
ويقول في نهج البردة :

صَلَّاحُ أَمْرِكَ لِلْأَخْلَاقِ مَرْجَعُهُ
فَقُومِ النَّفْسَ بِالْأَخْلَاقِ تَسْتَقِمِ
وَالنَّفْسُ مِنْ خَيْرِهَا فِي خَيْرِ عَافِيَةٍ
وَالنَّفْسُ مِنْ شَرِّهَا فِي مَرْتَعٍ وَخَمِ
تَطْفَى إِذَا مَكَّنْتَ مِنْ لِنْدَةٍ وَهَوَى
طَفَى الْجِيَادُ إِذَا عَضَّتْ عَلَى الشُّكْمِ

ويقول في ذكرى المولد :

ولا يبيك عن خلق الليالى
كَمَنْ فَقَدَ الأحبَّةَ والصحابا
أخا الدنيا أرى دُنياك أفعى
تَبْدُلُ كلَّ آونةٍ إهابا
ومن عجب تُشيبُ عاشقيها
وتُفنيهم وقد رجعتُ كعابا
لها ضحكُ القيانِ إلى غيى
ولى ضحكُ الليبِ إذا تغايى
ومن آياته التى تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة :
وما نيلُ المطالبِ بالتمنى
ولكنْ توخَّذْ الدُّنيا غلابا
وما استعصى على قوم منالٍ
إذا الإقدامُ كان لهم ركابا
وفى وصفه للقبر فى مجنون ليلى يقول :
يُـزَارُ كثيرًا ، فـدُونَ الكثير ،
فـغـبا فينسى كأنَّ لم يُـزَرَ

ومن كلماته الرائعة شديدة التركيز وعارمة التأثير برغم بساطتها الشديدة ما جاء
فى حوار قيس ليلى عند لقائهما الأول فى رواية مجنون ليلى قوله :

ليلى بجاني ؟

كل شيء إِذَنْ حَضَرَ

جمعنا فأحسنّت ،

ساعة تفضل العُمر

والنظر مرة ثانية إلى عبارة « كل شيء إِذَنْ حضر » تجد أنه اختصر كل متع الدنيا في كلمة ، وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها .

ويطول بنا المقام إذا رُخنا لعدد آيات الحكمة التي تكشف إحساساً مركزاً أو التي تجسد تجربة إنسانية عامة ، وتكفيها تلك الإشارات المقتضبة شاهداً على ما نذهب إليه .

وبعد ، فهذه ملامح القدرة الشعرية عند شوقي ، وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية في التأكيد على أن شوقي قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة ، وأن يظل محفetzاً بحيويتها وطزاجتها ، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طرق الإبداع ، مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذي ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التي تهم جماهير الشعب . وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة في حياته .

حافظ إبراهيم

حافظ إبراهيم أحد كبار شعرائنا الذين كان لهم أثر واضح فى تطور نهضتنا الشعرية الحديثة ، فقد كان الشعر قبل حركة الإحياء التى تزعمها البارودى وتابعها حافظ وشوقى كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الورق ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر كما يقول العقاد إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده .

فكان لابد وحالة الشعر هذه أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتلك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى وسار على منواله حافظ وشوقى والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن يبعث إلى حياة أروع النماذج فى تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تنفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يكاد يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، فكان فيها رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم كما وعثها شعراء حركة البعث هذه من أمثال البارودى وحافظ وشوقى .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهقة ، والحفاظة المستجيبة والمتعاطفة للنماذج الشعرية القيمة ، فهى لم تكن فى جملتها إلا نوعاً من التعاطف مع التراث العربى القديم ، حقق نوعاً من المحاكاة السمعية لرنين الشعراء القديم ، ولكنها فى الوقت

نفسه قد صدرت في كثير منها عن طبع وسليقة يحررها أحياناً من طغيان الجمود ورقابة السير على لون واحد من التعبير .

فكان لحافظ وهو أحد قادة هذه المدرسة لونه الخاص مع محافظته على القديم ، وكانت له شخصيته الفنية التي أراها تركز على ظاهرتين من ظواهر الإبداع الفني وهما : عاطفته وإيقاعه .

أما عاطفة حافظ فهي عاطفة دافئة حارة مركزة لا تكاد تلوح كاذبة تصدر عن انفعال فريد أصيل ، وكانت هذه الظاهرة شيئاً ينبع من ذات الشاعر شيئاً يسكنه وهو جزء من طبيعته التي ولد بها ، فقد كان من أبناء الشعب الذين يتفاعلون مع أحداث وطنه ، نشأ فقيراً حساساً يتجاوب مع مشاعر الآخرين ويشعر بشعورهم ، يحزن لأحزانهم ويفرح لفرحهم ، فكان لذلك سريع الاستجابة لكل حدث يمس شغاف قلبه ، وكان قادراً على أن يملأ الحدث حيوية وحياة حين يمتزج الحدث عنده بالفعالة هذا الفريد الأصيل . وفرق كبير بين العمل أو الحدث حين يترك شأنه وحين يتوقد بنار الانفعال .

لذلك تفوق حافظ في الرثاء تفوقاً واضحاً ، ولعل رثاءه لسعد زغلول أكبر شاهد على تفوق هذه الظاهرة عنده ، وهي ظاهرة الانفعال الفريد الأصيل ، اسمعه حين يقول :

إيه يا ليل هل شهدت المصايبا

كيف ينصب في النفوس انصايبا

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح

أن الرئيس ولّى وغابا

وانسبع للنسيرات سعبدا فسعد

كان أمضى في الأرض منها شهابا

قَدْ يَا لَيْلٍ مِنْ سَوَادِكَ ثَوْبًا

لِلدَّوَارِ وَلِلضُّحَى جِلْبَابًا

وَانْجِ الْحَالِكَاتِ مِنْكَ نَقَابًا

وَأَحِبِّ شَمْسَ النَّهَارِ ذَاكَ النِّقَابَا

قُلْ لَهَا حِابٌ كَوَكَبِ الْأَرْضِ فِي الْأَرْضِ

فَقَبِي عَنْ السَّمَاءِ احْتِجَابًا

وهكذا ترى كيف استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الانفعال القوي الحار ، فإذا بالشعر يجسد المصائب تجسيدا بقوله : ينصب في النفوس انصبابا ، كما يلتمس من عناصر الأداء اللغوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي همت الكون. فهذا الليل الذي يناديه لابد أن يهتز بهول المصائب ، وحتى لو جاز للنهار أن يطلع فلن يملأ الدنيا ضياء لأن الذي يملأها ضياء له مات .

إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبيين هاميين الأول : هذا الإيقاع القوي ، النافذ إلى أعماق النفس والذي تمثل فيما اختاره الشاعر من عبارات قوية هي : إشاعة الظلمة الشاملة على كل شيء . والثاني : قدرته على استعمال لغة سرابية وقوية بها اللغة التي تمثل المهمة والعزيمة والمقابلة . ويبدو من هذا كله اهتمامه بتجديد الأساليب وتطويعها ، وهذا القدران نادرا ما يقدرا الإحساس ويؤثر ليلته لدى القارئ .

أما عن عالم الإيقاع عند حافظ فهو عالم متميز حقاً وذو طبيعة خاصة . إنه صوت الشاعر الداخلي الذي يفرض نفسه ، والذي يختار اختياراً نصف واع لعناصر اللغة يسيطر عليها ويجعلها قادرة على بث روح خاصة وانفعال معين لدى القارئ .

ولعلنا نلاحظ أن المشكلات الخاصة باللغة التي يتكون منها نسج حافظ

الشعري ليست مجرد مجموعة متألّفة من الأصوات تدلّ اصطلاحاً على مقابلها المادى ، وإنما هى صورة صوتية وحدسية معاً ، والعلاقة بين الصوت والمعنى عنده تقوم إما على اقتران الصوت بالموضوع أو الموقف الفكرى أو النفسى ، وإما على اقترانه بالخس وحالة الانفعال المسيطرة على تجربة الشاعر .

مرحلة الانتقال

أعلام الدعوة إلى التجديد

١ - العقاد

٢ - شكرى

٣ - احمد زكى أبو شادى

٤ - التيجانى يوسف بشير

٥ - ميخائيل نعيمة

أعلام الدعوة إلى التجديد

في الشعر العربي الحديث

كان أبو عمرو بن العلاء شيخاً من شيوخ العربية الأوائل ، وأحد نحاة البصرة في القرن الثاني للهجرة ، يأخذ اللغة عن فصحاء الأعراب ومن البادية ، يجمع الشعر الجاهلي بعيش له يحفظه ويرويه ويدونه . وكان لأبي عمرو بن العلاء صفة جليلة من أئمة النحاة اللغويين في عصره ، وكانوا جميعاً يشتغلون بعمل واحد مع تفاوت في الميول . فبينما غلبت على أبي عبيدة رواية الأخبار والأنساب نجد أبا زيد الأنصاري مقلداً يتجه إلى اللغة والغريب . أما أبو عمرو بن العلاء فكان الشعر أخص ما عرف به ، يشافه الأعراب لا يكتب إلا عنهم ولا يسمع إلا منهم . ثم أتاح الزمن لهؤلاء أن يشاهدوا في أخريات حياتهم مطلع شعر محدث جديد يحاول أن يخرج على القديم ، ويساير روح العصر . فنظر هؤلاء العلماء إلى بعض هذا الشعر الجديد فوجدوه لا يخلو من اللحن في إعراب أو اشتقاق أو وزن ، فقلت ثقتهم به . وكان أبو عمرو بن العلاء أشد هؤلاء تعصباً للقديم ، غالى في هذا مفالة صرخته عن النظر في الشعر الجديد ، كلما وقع نظره على شيء منه ازور معرضاً عنه ينظر إلى المتقدم بعين الإعجاب ، وإلى المتأخر بعين الاستقار حتى لو كان الموازنة عنده موازنة بين عصرين وعصرين لا موازنة بين أشاعر وأشاعر . فكان مما قاله في بعض شعراء الإسلام :
أبى أدرك الأندلس يوماً ياباً من أبنائها ما قلصت ، عليه أحد . وقال في غير الأخطل : (لقد كثر هذا أحدث وحسن حتى لقد هممت براويقه) . (١)

ومات أبو عمرو بن العلاء واستمر من بعده تلامذته وأصحابه على تجاهلهم لهذا الشعر الجديد فرووا عن ابن الأعرابي قوله : (إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويلوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل

(١) انظر طبقات الشعراء محمد بن سلام الجمحي (الطبقة الأولى لشعراء الإسلام) تحقيق محمود شاكر ط ٤ .
المعارف

المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً) . وأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : بلى ولكن القديم أحب الي .

واجتمع ابن منذر في مأدبة مع خلف الأحمر ، فقال خلف : يا أبا محرز إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة ، فقس شعري إلى شعرهم ، واحكم فيه بالحق ، فغضب خلف ثم أخذ صحيفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه .

هذا الذي حدث زمن أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يحدث اليوم عند أنصار القديم والجديد ، ويحدث دائما كلما ظهرت حركة ترمى إلى الثورة على القديم ومحاولة تطويره وتغييره .

ولسنا بحاجة إلى القول بأن المنهج الذي يرفض الحديث لحداثته ، ويفضل القديم لقدمه منهج تنقصه الروح العلمية . فقد قالها من قبل ناقد عربي قديم في القرن الثالث الهجري هو ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) (١) .

وعلى الرغم من أن البحث العلمي القائم على الاستقصاء والتحليل والموازنة واخضاع في أحكامه للذوق وروح العلم قد ينتهي إلى أن أشعار امرئ القيس وزهير والنابغة أفضل من أشعار المحدثين من أمثال مسلم وشار وأبي نواس ، وعلى الرغم من أن النتائج التي ينتهي إليها البحث العلمي عند المقارنة بين أشعار المتقدمين والمتأخرين قد تثبت أن أبا عمرو وخلفاً الأحمر كانا على حق عندما فضلا القديم وأنكرا الحديث ، فإن الذي ياباه المنهج العلمي الحديث أن تظل أحكامنا اليوم على الجديد والقديم ؛ مع تطور دراستنا العلمية والمنهجية مدفوعة بروح التعصب ، وأن نرى بيننا اليوم من شيوخ الأدب العربي وعلمائه من يسد عليه التعصب للقديم سبيل البحث والدراسة في شعرنا الجديد بحجة هي أشبه ماتكون بحجة أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ، مع فارق كبير هو أن خلفاً

(١) مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة

وأبا عمرو بن العلاء كان لهما ما يبرر موقفهما، أما نحن اليوم فليس لدينا ما يبرر
وقرنا جامدين.

وليت الأمر يقتصر عند هذه، فإن الأدهى والأمر عند شيوخنا المتعصبين أنهم
حتى في دراستهم للقديم ظلوا يحافظون على النظرة التي كان ينظر بها القدماء
من نقاد العرب إلى الشعر، مكتفين، بالطريقة التقليدية، والأسلوب القديم في
الدرس الذي يعتمد على المتن الموجز يفسره الشرح اللغوي مع مناقشات لفظية
تبعد عن الدوق والحس، وتقف بعيدة عن روح العصر وثقافته ومفاهيمه، ناسين
أو متناسين أن واجبهم الأول هو النظر العقلي لا العاطفي، النظر العلمي في تيارات
الأدب العربي القديم وتقاليد، ثم محاولة نقد هذه التيارات وتفسيرها بعقلية
جديدة، بحيث يصبح القديم تجربة في نفس الناقد، ومن ثم يمكننا أن نغير من
أحكامنا على القديم وأن نعدل من موقفنا إزاءه.

وكلنا يعلم أن الذي ساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة في الشعر
ورسوخها، ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربي،
ذلك الشعب الذي لم تتح له من الهزات الفكرية العميقة ما يقتلع الجذور ويغير
الثرة ويستتبت الجديد. وإذا كانت الآداب في عصورها القديمة لم تسطع أن تغير
من مناهجها، أو تحول من اتجاهاتها، أو تجدد من مفاهيمها، لأن النقد والتفكير
النظري والتطور الاجتماعي لم تكن قد تكونت التكون الناضج بعد، فأى عذر لنا
اليوم في أن نرقد في وهن مثل الشيخوخة المستلقية على الرماد؟ وهل يجوز أن
يغيب عن ذهن أحد من علمائنا اليوم أن مناهج الأدب وتياراته ومدارسه قد تغيرت
عند غيرنا، وعلى مر العصور، تغيراً قوياً نتيجة لحركات تجديد يدعو إليها أجيال
من النقاد والشعراء، صادرة عن نظرة علمية ومسايرين تيارات النهوض التي
تتصل بمشاعر شعوبهم، والتي ترضى حاجتها الفنية المتجددة؟ ألم نشهد في
تاريخ الآداب الأوروبية انتقالاً من الكلاسيكية إلى الرومانطيقية، ومن الرومانطيقية
إلى الطبيعية فالواقعية ثم ألم يكن كل انتقال من هذه مرتباً ارتباطاً ما بحياة
الأمّة الاجتماعية، وبالرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب

إلى إحساسهم أو أكثر تمثيلاً مع ملابسات حياتهم ؟ لماذا إذن جدد هؤلاء ؛ ووقفنا نحن عند الكلاسيكية أو قل على الأصح ، عند آدابنا القديمة بتقاليدها الثابتة الراسخة ؟ السبب الوحيد فى اعتقادنا ؛ هو أن المفكرين والنقاد فى حياة الآداب الأوروبية قد أدوا بعض ماينبغى عليهم من دور فى تغيير الحياة وتوجيهها ومسيرة التطور وحاجة الشعوب ؛ أما نحن فقد ظل تاريخنا الفكرى مستمراً على أطرافه دون أن تنهض فيه من الأحداث الفكرية أو الاجتماعية مايكشف للناس عن حقيقة واقعهم ؛ وما يدفعهم نحو التطلع إلى حياة أرقى فى الفكر والفن والسياسة.

ولسنا ننكر أن لكل شعب عريق تراثه الفكرى والأدبى ، وأن لكل تراث تقاليده التى تعتز بها الشعوب ، تمجدها وتؤرخ لها ، وتعمل على تطويرها . وليسنا بأقل من غيرنا اعتزازاً بتراثنا العربى ، وبآدابنا القديمة ، بل لعلنا نكون أشد حرصاً من غيرنا على تمجيد هذا التراث والاهتمام به والدود عن حياضه . ولكننا يجب أن نفرق بين اعتزازنا بتراثنا القديم ووقوفنا مكتوفى الأيدى أمام سيطرة هذا التراث ، ومحاكاته والتقيّد بأصوله ، بينما يسير الزمن ويتجدد الفكر وتتطور الحياة.

وإذا أرجعنا البصر إلى الرءاء لتأمل بعض حركات التطور فى تاريخ الآداب الأوربية لرأينا أن الأدب اليونانى اخلالد قد انتقل فى عهد الإسكندرية إلى مرحلة من التقليد والصنعة ، فأسرف الأدباء فى حشو عباراتهم بأسماء الآلهة والأساطير دون أن يكونوا قادرين على إبداعها من المعانى ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى ، فكانوا يتخبطون ، يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب كما يقولون.

وكذلك كان الحال عند اللاتين فى عصر الإمبراطورية المتأخرة عندما أرادوا تقليد هوميروس ، ففشلوا وقلدوا شعراء الإسكندرية فجاء شعرهم تقليداً لصورة متكلفة لا أصالة فيها ولا صدق .

ثم جاء بعد ذلك عصر النهضة فى أوروبا حيث انتعشت حركة البحث التى حاول فيها شعراء أوروبا وأديابها أن يعيدوا إلى شعوبهم ثمرات الآداب اليونانية

القديمة ، وبفضل هذا البحث ظهر شعراء ممتازون كانوا نواة المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر ، والذي نبغ فيه في فرنسا شعراء مثل راسين وكورنيل وموليير ، وتألق فيه في إنجلترا عملاق المسرح الإنجليزي وليام شكسبير . ونحن نعرف أنه قد كانت لهذا المذهب الكلاسيكي خطوطه المتميزة التي ينتمى إليها ولا يحيد عنها ، غير أن هذه الأصول الكلاسيكية لم تفرض نفسها على حياة الأدب على مر العصور، على الرغم من تمسك أصحاب هذا المذهب بأصوله واخضوع لقيوده الصارمة . فما لبث الزمن أن سار ، ونظر فلاسفة القرن الثامن عشر إلى هذه الأصول فناقشوها ، وأدركوا أن في تقسيم الشعر المسرحي إلى مأساة تتخذ موضوعها من حياة العظماء والنبلاء ، وإلى ملهاة تستمد موضوعها من حياة الشعب والدهماء أمراً يتنافى مع طبيعة الحياة وتيارها الغالب . فلسنا دائماً في الحياة بين حزن عميق أو فرح غامر ، وإنما في الحياة ما يقع بين النقيضين الفرح والحزن. فأجمع نقاد القرن الثامن عشر على ضرورة خلق نوع جديد من المسرحيات يكون بين المأساة والملهاة ، ثارين بذلك على قانون (فصل الأنواع) الذي كان سائداً عندهم، وخرجوا على الناس بما يسمى بالدرامة الدامعة ، وهو نوع من الدراما الذي لا ينتهي بمأساة فاجعة بقدر ما ينتهي بموقف تترقق له الدموع . ثم نظروا فوجدوا أن المأساة الكلاسيكية قد أغفلت وجود طبقة اجتماعية كانت قد ظهرت وفرضت نفسها على المجتمع ، وهي الطبقة الوسطى أو البرجوازية، كما وجدوا أن المشاكل الإنسانية لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان من حيث كونه إنساناً وحسب ، وإنما تنبع من حيث كونه إنساناً له وضعه الاجتماعي الخاص ، وله علاقاته ومهنته التي يزاولها ، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى التعبير عن لون جديد من المسرحيات الشعرية وهي التي سميت باسم (الدرامة البرجوازية) التي تمثل مشاكل الإنسان في مجتمعه . وكتب ديدرو الفيلسوف الناقد مسرحية من هذا النوع هي مسرحية (الابن الطبيعي) .

ثم ظهرت بعد ذلك حركات أخرى جديدة في أعقاب الثورة الفرنسية ، حركات شنت على الكلاسيكية حرباً لا هراة فيها ، ثارت فيها الرومانطيقية على

أسلوب الكلاسيكية الشديد التزمت والتأنق ، وخرجت فيها على الأصول البرعجية والقواعد التي التزمها الأدب الكلاسيكى ، وتأثرت الحركة الجديدة بعوامل نفسية واجتماعية ، وبرد فعل الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة فى الأمل جعلت الأدباء يذهبون مذهب التحرر والفردية ، والمبالغة بالشعور بآلام الحياة ومحنتها ، فترقدت عندهم العاطفة ، وجاء إنتاجهم فى الشعر الغنائى أروع من إنتاجهم فى الشعر المسرحى . وكما حطم الرومانطيقيون مبدأ (فصل الأنواع) ومبدأ (الوحدات الثلاث) فى المسرح حطموا كذلك ما اتجهت إليه الكلاسيكية من حقائق إنسانية عامة مجردة عن البيئة والمجتمع وتطویرها إلى حقائق متصلة وحياة الافراد وملابس هذه الحياة.

فإذا انتقلنا إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وجدنا الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة تدفع بالإنسانية دفعا عنيفا نحو تيار من الحياة جديد ، ونحو قيم وأفكار تختلف فى أساسها عن قيم وأفكار الحركات السابقة . وكان أول تغيير فعال تقوم به الحركات السياسية فى العصر الحديث هو إظهار الاهتمام بالطبقات الشعبية ، ومحاولة إبرازها فى مجال العمل والحياة (١) :

ثم كان طبعيا أن تهاجم القيم الجديدة للثورة الصناعية ماساد بين الرومانطيين من مبادئ بتقديس الفرد والحرية الشخصية ، وتهدف إلى إحلال الطبقة البرجوازية أو الوسطى مكان الصدارة فى المجتمع . هاجمت الثورة الاقتصادية كل ذلك بحركاتها السياسية ، ودفعت بالطبقات الشعبية إلى مناهضة الطبقات الاجتماعية الأخرى . وكان لابد للأديب أن يجرى هذا التحول الخطير فى القيم والمجموعات ، وذلك على الرغم من بعض حركات التمرد والثورة عند بعض الشعراء الإنجليز الذين أصابهم الفثان من سيطرة المادية على الحياة الروحية ، فأتجهوا يانسين الى ملجأ يحميهم من الثورة الجديدة ، فاتجه بيتس (Yeats) هاربا إلى الأساطير الشعبية ، وتمسك بفكرة الفردية الأرستقراطية . واعتنق لورانس فكرة الانعتاق عن طريق تحرير الغرائز . وفر إليوت بعد تردد وثورة إلى الكنيسة (١) راجع ما كتبه الدكتور محمد مندور فى كتابه « المسرح » ص ٥٨ وما بعدها.

الكاثوليكية . نقول على الرغم من قيام بعض الحركات المناهضة لهذا التحول الاجتماعي الخطير فقد فرضت القيم الجديدة ، ووجدنا كثيراً من الشعراء يحتضنون فكرة التحول الجديد ، من هؤلاء هنريك أبسن النرويجي وجورج برناردشو الإيرلندي اللذان يرجع إليهما فضل خلق مسرح اجتماعي جديد ، ينهض على النقد البناء الذي يهدف إلى إنقاذ الناس من تقاليد زائفة ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على مجتمعاتهم فترات طويلة.

كما ظهر كذلك عدا شعراء المسرح شعراء آخرون يؤمنون بفلسفات وافكار جديدة يتفاعلون مع العالم المحيط بهم ، من هؤلاء أودن وماكنيس وستيفن سبندر في إنجلترا وجان بول سارتر والبير كامى فى فرنسا.

هذه بعض الخطوط البارزة فى حركات التجديد عند الأوربيين دعت إليها طبيعة التطور التى تفرضها حاجات الشعوب ، وانعكست على أعمال أجيال من الشعراء والأدباء.

أما عندنا نحن العرب فقد ظل تاريخنا الفكرى والأدبى ثابتاً مع سير الزمن على لون واحد دون أن نجد فى أجياله المتعاقبة من الأحداث والثورات مايجدد من مفاهيم الأدباء وطرائق تفكيرهم ، ودون أن نظفر بشاعر أو أديب واحد منذ امرئ القيس إلى عصرنا الحديث يشعر بأثر الأديب فى صناعة التاريخ شعوراً ايجابياً فعالاً، وقدرة المفكر والشاعر على تحويل مجرى الحياة.

لقد حاول أبو نواس أن يسخر من بكاء المعاصرين له على بقايا الديار والأطلال لأنهم لم يعودوا يرونها . ولقد حاول أبو تمام أن يخرج على عمود الشعر وعلى طريقه القدماء فى الصياغة ، فماذا استطاع أن يفعل تمرد أبى نواس أو تململ أبى تمام ؟ لانكر أنهم إضافوا اضافات جديدة: ففى الوقت الذى كانت حياة هؤلاء الشعراء تغيرت باختلاطهم بالشعوب الأخرى ، وانتقالهم إلى حياة جديدة كانت قوة البداوة وأصالة الطبع فى نماذج الشعر العربى القديم تسوق شعراء العصر العباسى إليها غير أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا فى أشعارهم ما كان فى القديم

من اصالة وبداعة وحيدة ، فخرج بعض الشعر إلى الصنعة والتكلف . ولم تشأ أن تهتز حياة الأدب وتتجدد إلا في بعض لمحات خاطفة عند شاعرين كبيرين من شعراء القرن الرابع الهجري هما أبو الطيب المتنبي وأبو العلاء المعري ، غير أن هذه الرمضات لم تلبث إلا قليلاً ، فقد كانت مؤقتة عارضة ثم انتهت بعدها حياة الأدب والفكر عند العرب إلى النضوب فالتحجر فالموت .

نعم نضب الشعر العربي منذ عصور العباسيين إلى حركة البعث العربي الحديثة وذلك لطغيان شعر الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميتة .

ولم يعد الأدب الجيد عند نقاد عصر الجمود إلا قوالب من منظوم الكلام ، وأقصى ما تصل إليه من مزايا الحسن أن تتسم بجزالة الألفاظ ، ومتانة التراكيب ، وهي كما ترى أحكام غامضة تشير إلى ما انتهى إليه النقد من إفلاس عندما يجعل مقاييسه على الشعراء تنحصر فيما يكون من زخارف لفظية أو تقسيمات ترجع إلى محسنات الصنعة وغيرها من وسائل اللعب بالألفاظ ، والتي عبر عنها العقاد بقوله ، وهو في معرض الحديث عن هذه الفترة من حياة أدبنا العربي :

« وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن ، والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليشيدوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنظيده » (١) .

وكان من الطبيعي أن تظل قسمات الركود جامدة لا تتغير ولا تتجدد حتى ظهرت حركات الانتفاض والتحرر ، ووثبات الانعتاق من طغيان الجمود على الفكر والأدب في أوائل هذا القرن ، وساعد على تيقظ الوعي عند الكتاب ما كان من نقل الثقافة الغربية ، وإحياء التراث . واتجه الكتاب والمصلحون ورجال الدين والأدباء في مصر نحو حركة تحرير في شتى مناحي الحياة ، فكرس قاسم أمين

(١) الشعر المصري بعد ذوقى ص ٥ .

جهوده نحو تحرير المرأة، وحاول الإمام محمد عبده أن يفسر الدين على أساس يسائر الحياة ، وقامت جماعة من المثقفين تدعو إلى إنشاء الجامعة المصرية ، ودعا مصطفى كامل ولطفى السيد وغيرهما إلى الحركة الوطنية والكفاح السياسى . وحمل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب ، و خليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد فى شعرنا المعاصر ، واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تحطيم الصورة التى انتهى إليها شعر شوقى وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدى بعد حركة البعث التى قام بها البارودى . وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً تفصيلاً عنيفاً حتى إذا تمت عملية الهدم هذه أخذوا فى بسط آرائهم البناءة فى الأدب والشعر.

غير أن خطة العقاد والمازنى لم تشأ أن تتم على الوجه الذى كنا نرجوه لها ، فلم تخرج المطبعة من كتاب (الديوان) الذى ظهر فى أواخر الحرب العالمية الأولى إلا جزئين ، وكانت النية منعقدة على إخراج عشرة أجزاء ومن ثم فلم تتح لأرائهما البناءة أن تخرج فى عمل متكامل ، اللهم إلا ما يستطيع القارئ أن يستخلصه من ثانيا ما كان يكتب الناقدان من مقالات نقدية . وتكاد تنحصر حملات النقد التى شنها العقاد والمازنى على أنصار القديم فى مسألتين : الأولى ذلك البناء التقليدى للقصيدة العربية الذى كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح . والثانية شعر المناسبات الذى لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية ، ولم يكن يستجيب لما يجيش فى الصدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين اخطائى . على أن أبرز نقطة أثارها هذه الجماعة والتى تعتبر بحق نقطة تجمع تبلور عندها جميع النقاط التى أثيرت فى ذلك الوقت هى قضية الوحدة العضوية أو الفنية فى القصيدة ، لأن من يدعو إلى الوحدة العضوية للقصيدة لابد أن يدعو بالضرورة إلى بئد البناء التقليدى للقصيدة القديمة ، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعرية التى يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفى واحد.

ولقد احتل موضوع الوحدة العضوية صفحات كثيرة من كتابات النقاد

المحدثين ، وذلك منذ أثارها كولردج فى كتابه (سيرة أدبية) إلى أيامنا هذه . وذلك لما لها من أهمية فى تحديد قيمة القصيدة وأصالتها ، فالوحدة العضوية تفرق بين نوعين من الخيال : أحدهما مترابط يوحّد بين الصور المتعددة فى داخل القصيدة فيلونها جميعها بلون عاطفى واحد ، بحيث تصبح القصيدة كلها تصويراً للحظة شعورية ذات مغزى ويبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون معين . والثانى خيال مفكك يعتمد على الصور الحسية المتناثرة ، صور تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ، لا يجمع بينها إلا وحدة المقطوعة أو وحدة الفرض . فقد صور امرؤ القيس الغيث فى آخر معلقته بأبيات تكاثرت فيها صور الغيث ، ولكنها لم تستطع أن تعطينا رؤية الشاعر الخاصة للغيث . أو بعبارة أخرى لم يستطع الشاعر أن يخلق على هذه الظاهرة الطبيعية وهى الغيث لوناً سائداً من صوره وإنما ، اعتمدت الصور على إبراز جوانب الغيث وتصوير شدته وما يتركه من أثر محققة المهارة فى المشاكلة والمشابهة ، وفى تقرير علاقات جزئية بين المشبه والمشبّه به ، قد تكون دقيقة وبارعة ولكنها ليست عضوية . خذ مثلاً تشبيه امرئ القيس الذى أجمع النقاد العرب على استحسانه والذى يقول فيه :

كان قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها ، العناب والحشف البالي

فترى أن براعة الشاعر منحصرة فى عقد العلاقات الحسية فى اللون والشكل بين قلوب الطير المبعثرة فى وكرها ، وبين العناب والحشف البالي . وخذ كذلك قول النابغة فى النعمان

فأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب

فسوف تعجب ولا شك بدقة النابغة وبراعته فى التشبيه ، ولكنك لن تستطيع أن تتجاوز هذه البراعة إلى تكوين صورة كلية تنشأ من تعدد الصور فى القصيدة ، بحيث يكون لها من قوة الإيحاء ما يثير فى نفس القارئ رؤية خاصة وموقفاً محدداً . وهذه التشبيهات تقف بك كما قلنا عند علاقات جزئية وتظل فيها الكلمات محتفظة بمداولاتها الذهنية التقريرية ، دون أن تعطيك كلماتها أى

فرصة للإيحاء بتجربة الشاعر الكلية أو موقفه الشعوري . وهذا هو ما تستنكره الصورة في القصيدة ذات الوحدة العضوية لأنها : أولا : لا تؤمن بالصور المستقلة المنفصلة التي تنتهي بانتهاء البيت الواحد ، ولأنها ثانيا : لا تؤمن بالمقطوعة أو بالمقطوعات ذات الغرض الواحد ، والتي تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها في اللون العاطفي الواحد ، ولأنها ثالثا : لا تؤمن بالنزعة التقريرية الوصفية التي تجرد الشعر من التصوير الإيحائي الصادر عن موقف نفسى أو شعورى محدد . ولقد عبر كولردج عن كل ذلك بقوله

« ليست الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هي الشيء الوحيد الذى يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضاف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية» (١).

غير أن الأمر الذى يدعو إلى الأسف حقيقة أن الوحدة العضوية ، بهذا المعنى الذى صوره كولردج ، والذى نادى به العقاد والمازنى ، والذى تكمن فيه الثورة الحقيقية على بناء القصيدة العربية التقليدية ، لم تشأ أن تجد صدى قويا أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين لهذه الحركة النقدية ، بل لقد اختلطت عندهم بوحدة الموضوع . ويرجع السبب فى هذا الاختلاط فيما نعتقد إلى أمرين : أولهما : أن العقاد ورفاقه لم يحددوا معنى الوحدة الفنية تحديدا علمياً يستند إلى نقد تطبيقي ، وإلى تحليل النماذج المختلفة التى تنضج فيها هذه الوحدة . واكتفوا بما أورده من تحديد نظرى ، ومن تحليل أو نقد لبعض قصائد شوقي ، دون أن يتضح فيه للبقارى مفهوم واضح للوحدة العضوية : وثانيهما : انشغال الناس فى ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ، ومحاولة التخلص من التفكك الذى بليت به القصيدة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٧ للدكتور مصطفى بدوى ص . د المعرفة

العربية على مر العصور عندما جعلت تنتقل من غرض إلى غرض ، ومن موضوع إلى موضوع دون رابط يربط هذه الأغراض المتباينة .

والدليل على أن الوحدة العضوية قد اختلطت عند المعاصرين بوحدة الموضوع والوحدة المنطقية ، ما رأينا من حماسة الدكتور طه حسين وهو معاصر لهذه الحركة النقدية ، عندما زعم وهو بصدد تحليل معلقة ليبيد في حديث الأربعماء أن في هذه المعلقة وحدة غير وحدة الوزن والقافية . فقد سأله محاوره عما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء فأجاب طه حسين : صنع بها خير ما يصنع بأثارة فأوجدتها وأتقنها (١) . وليس من شك عندنا أن طه حسين كان يعنى بقوله هذا توافر الوحدة المنطقية في معلقة ليبيد ، وذلك لما هو معروف عن مهارة ليبيد في التخلص من كل غرض من أغراض المعلقة ، وفي ربط كل غرض منها بالآخر ، فأحسن التخلص من وصف الديار إلى وصف الناقة ، ومن وصف الناقة إلى الفخر بنفسه وبقومه .

ولحن وإن كنا نعتقد بأن الوحدة العضوية في القصيدة لم تتضح صورتها عند المعاصرين لحركة النقد التي تزعمها شعراء الديوان : العقاد والمازني وشكري ، ولم تظهر في شعر هذه المرحلة إلا متأخرا . إلا أننا مع ذلك لا نتردد في أن نسجل هنا أن مقالات العقاد والمازني تمثل عندنا أول حركة ثورية ايجابية على نظام القصيدة العربية القديم . ذلك النظام الذي عجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية محددة للوجود من خلال تصويره الفني اللهم إلا في بعض مقطوعات قليلة عند بعض الشعراء وعند أبي العلاء والمتنبي (٢) . ولكن ماهي النتائج الإيجابية التي حققتها هذه الحركة النقدية ، وما هو الأثر الذي خلقتة على إنتاج الشعراء من بعدها ؟ الثابت لدينا من شعر أصحاب الدعوة إلى التجديد أنفسهم ، ومن لنا نحرهم من شعراء أبسولوا أن الهوة بين شعرهم والشعر العربي القديم لم تكن بعيدة . ولكنهم على الرغم من ذلك قد حققوا تغييرا جوهريا بحمل ملامحه في النقط الآتية :

(١) حديث الأربعماء ج ١ ص ٣ ط . د . المعارف

(٢) مقدمة الجزء الأول لديوان المازني .

أولاً : تخلص الشعراء إلى حد ما ، من شعر المناسبات الذى كان يعتمد على بريق الألفاظ ، وزخرفة العبارة ، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازنى عندما عرف الشعر بأنه :

« مخاطر لا يزال بجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً » (١)

ثانياً : تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة مع التخفيف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويره للتجربة الجديدة. فترى فى بعض شعرهم القافية المزدوجة التى تتحد فى كل بيتين ، كما تجد أحيانا القافية المتجاوبة التى تتفق فى البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى ، بل لقد استطاع الشعر أحيانا أن يتخلص عندهم من ألقافية تماما ، كهذه الطائفة من الشعر المرسل الذى ألفها شكوى ، وحافظ فيها على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية.

ثالثاً : ظهور بعض ملامح المذهب الرومانطيقى على طائفة من شعراء الديوان وجماعة أبولو ، فغلبت عليهم نزعة القلق والألم والشكوى من الحياة والتبرم بمحنها . يقول العقاد « إن كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا ، فلقد فتحها عن ساحة من الألم تلفح المثل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجع أحيانا ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل قريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذى نظر فيما حوله عالماً غير الذى صورته لنفسه حدالة العصر وتقدمه » (٢) .

هذه النزعة التى صورها العقاد والتى ظهرت سماتها أقوى ما تكون فى شعر المازنى وشكوى من شعراء الديوان ، وفى شعر أبى القاسم الشابى والتهجاني يوسف بشير ومن هنا نحوهما من شعراء الوجدان . فها هو ذا المازنى يصف رجل العصر بقوله :

(١) راجع دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٩ وفن الشعر لأحسان عباس ص ٢١٠ ط. دار

بيروت

(٢) المرجع السابق

يتلقاك بالطلاقة والبشر وفي قلبه قطوبُ العداء
كالسراب الرقاق يحسبه الظمان ماءً ، وما به من ماءٍ
عاجزُ الرأي وَ المروءةِ والنفسِ ، ضئيل الآمال والأهواء
ألف الذل فاستنام إليه ، وتباهى على الشرفاء
ينسج الزور والأباطيل نسجاً ، والأكاذيب ملجأ الضغفاء

أما أبو القاسم الشابي والتيجاني والهمشري فعندهم جميعاً الكثير من هذه الروح المتبرمة الساخطة التي ظهرت بظهور الفرد وتفرقه وشعوره بذاته . وذلك عقب حركة الوعي الجديدة ، وانطلاق طبقة المثقفين من عقاليهم ومحاولتهم ، نيل ما يشعرون أنه حقهم في الحياة ويمكنك الرجوع إلى قصائد « إلى الموت » و « الاعتراف » و « الصباح الجديد » ، لأبي القاسم الشابي فستجدها جميعاً تطفح بالأسى ، وتستبدو الحياة من خلالها فجاجا من الجحيم ، وجبالاً من الهموم وضباباً من الألم .

رابعا : أصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلاً حياً ، فلم تعد الطبيعة هذا الشيء المنفصل عن تجربة الشاعر ، وإنما أصبحت مظاهر الطبيعة رموزاً لحالة الشاعر الشعورية . وهذا المذهب الذى يخلع فيه الشاعر على الطبيعة ما يجده فى نفسه من مشاعر ، واضح فى قصيدة المساء لخليل مطران التى نظمها سنة ١٩٠٢ ، وكان عليلاً بمنطقة المكس فى الإسكندرية ، وعلى الرغم مما خلعه الشاعر على الغروب والبحر وأمواجه وصخوره من الظلال الكئيبة ، وما يتأبه من أوجاع وآلام ، فإن الإيحائية عنده لم تبلغ ما بلغه هذا الفن عند شعراء المهجر ، يقول مطران

ولقد ذكرتكَ والنهار مودّع	والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطرى تبسّدو تجاه نواظري	كلمى كدامية السحاب إزائي .
والشمس فى شفق يسيل نضاره	فوق العقيق على ذرى سوداء
مرت خلال غمامتين تحذرا	وتقطرت كالدمعة الحمراء

فكان آخر دمة للكون قد
وكأننى أنستُ يومى زائلاً
متفردً بصبايتى ، متفرد
شاكٍ إلى البحر اضطرابَ خواطري
ثاو على صخر أصم ، وليت لي
يتأبها موج كموج مكارهني
والبرُ خفاق الجوانب ضائق
تفشى البرية كدرة وكأنها
والأفق معتكر قريح ، جفنه

مزجت بأخر أدمعى لرتائي
فرايتُ فى المرأة كيف مسائي
بكأبتى ، متفردً بمنائي
فيجئني بهيحه الهـُـرجاء
قلبا كهذى الصخرة الصماء
ويفتها كالسقم فى أعضائي
كمداً كصدري ساعة الإمْشاء
صعدتُ إلى عيني من أحشائي
يُغضى على الغمران والأقذاء .

وإذا كانت قد نجحت هذه القصيدة فى إبراز موقف شعراء هذه المرحلة من الطبيعة فهى ، فى الوقت نفسه تحقق الوحدة الفنية الشعرية التى تحدثنا عنها. فلم تنقسم الصورة فيها على نفسها ولم تتناقض ، وإنما أثارها عاطفة واحدة سائدة ، تآزرت عناصر القصيدة على إبراز أثر كلى موحد .

وإذا كانت بداية هذا القرن قد شاهدت هذه الحملة العنيفة التى قادها العقاد وزملاؤه على الشعر التقليدى ، فقد صاحبها وآزرتها حركة أخرى. وربما كانت أكثر حرصاً على التغيير والتجديد والتطور . تلك هى مدرسة شعراء المهجر الأمريكى التى هاجر شعراؤها اللبنانيون إلى الأمريكتين على أثر هذا الصراع الذى نشأ فى المجتمع العربى بين الطبقة الوسطى التى بدأت تتبلور عندها ثقافات العصر ، وطبقة الإقطاعيين أصحاب الثروة والسلطان ، التى كانت تقف حائلاً دون تحقيق طموح الطبقة الوسطى ، وما تتطلع إليه من عدالة وحرية . وذلك على الرغم مما كان يلاحظ على هذه الطبقة المتوسطة من التطلع إلى مزيد من الرفاهية ، ولو على حساب التقرب من الطبقة العليا ، وتقاليدها والتزلف إليها ، وقد زاد الموقف سوءاً تدخل الاستعمار الأجنبى الذى ساند هذا الصراع بين الطبقتين وحاول استغلاله والانتفاع به .

لم يكن هذا الصراع في لبنان بأقل منه في مصر ، بل لعله كان أشد عنفاً وذلك لاتصال لبنان الدائم ، بحكم موقعها وما فيها من إرساليات أجنبية كثيرة بالثقافات الأجنبية ، ولأنها كانت أقل بطبيعتها تمسكاً بالعادات والتقاليد التي كانت تضعف من قوة التمرد في سائر الأقطار العربية الأخرى . أضف إلى ذلك أن مشاكل لبنان الاقتصادية التي نتجت عن ضيق رقعته وكثرة سكانه وتنافس هؤلاء على الملكيات ، وانتشار الصناعات العربية ، وما أدت إليه من بوار في الصناعات اليدوية التقليدية ، كل ذلك دفع بأهل هذه الصناعات إلى الفقر ، وحثهم على الهجرة إلى مصر وأمريكا .

ولم تكن هذه وحدها هي العوامل التي دفعت بأهل لبنان إلى الهجرة ، وإنما يقف إلى جانب كل هذه العوامل عامل آخر كان له أثره الفعال في نفوس الأحرار من المواطنين العرب ، وهو شعور الخيبة الذي عم الوطن العربي عقب انقلاب الأتراك على العرب وإهمالهم الوعود الخلابية التي قطعوها على أنفسهم ، وكان من نتائج ذلك ثورة الحسين ١٩١٦ ، والتي باءت بالفشل بعد أن اشترك فيها العرب في سوريا والعراق وفلسطين ولبنان والحجاز . وكان لفشل هذه الثورة أثره العميق في زيادة السخط بين المثقفين على الأوضاع ، عندما رأوا العالم ينوء تحت وطأة أليمة من الجمود في الأدب والمجتمع ، بل وفي كل ناحية من نواحي الحياة ، فهاجر من هاجر من لبنان^(١)

اتحدت كل هذه العوامل وغيرها على خلق هذه المدرسة ، مدرسة شعراء المهجر التي دعت في عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، فلما عجزت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجابي ، وعندما أعتبهم الحيل عن الإصلاح أو التغيير ، ألغوا السلاح واغتربوا . وهناك في هذه الغزلة النائية حاول هؤلاء أن ينشروا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، لعله يحقق لهم ما افتقدوه في وطنهم من تناسق وتناغم في النفس والحس .

(١) اقرأ الرومانطيقية ومعاملها في الشعر العربي لعيسى يوسف بلاطة ص ٨٥ وما بعدها .

لقد طال تنقيبهم عن الحق والصدق ، عن الخير والجمال ، عن الحرية والعدل ، فلما لم يحققوا هذه المعالي فى عالم الواقع ، أقاموا لها مملكة خاصة من خيالهم ، إنه كما يقول شيلر النزوع الطبيعى نحو الخير ، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى ، أو قل ، إنها غريزة الصدق المهددة تبحث عن الطهر فى صدر الطبيعة الغفل ، إنها محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، محاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط ، عالم يقيم فيه الإنسان من إحساسات ذاته الصادقة قانونا لنفسه ، عالم متراضع تختفى فيه الصنعة والدهاء والمراوية والمكر والتعاسة ، وتختل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكتب جبران شيخ هذه المدرسة قصيدته «المواكب» فكانت الصرخة الأولى التى انطلقت تدعو إلى الخلاص بالعودة إلى الغاب ، فمن الطبيعة وحدها تستمد روح الشاعر قوتها ، وإلى الطبيعة وحدها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم .

وفى قصيدة المواكب يتمثل الفرد الثائر على الجماعة الإنسانية بقيمتها الزائلة الفاسدة ، الفرد الذى يشعر بأن المجتمع يسحقه ، ويحول دون نموه لما شاع فى المجتمع من إخلال فى التوازن ، وخضوع الناس وانقيادهم كالمقطعان بلا هدف أو وعى . فوجه جبران مواكبهم إلى الغاب حيث لا قطع ولا راع ، وحيث الفتى المنبوذ يصبح فيلسوفا متأملا ، وحيث يتحد الإنسان بالطبيعة ويصبح جزءا لا يتجزأ منها ، وهنا فقط يتحقق خلوده ومعرفته وصدقه وخيره :

فإن رأيتَ أخا الأحلام مُنفرداً عَنْ قَوْمِهِ وَهُوَ مَنْبُودٌ وَمُحْتَقَرٌ
فهو النبى ، وَبُرْدُ الْغَدِ يَحْجُبُهُ عَنْ أُمَّةٍ بِرْدَاءِ الْأَمْسِ تَأْتِرُ
وهو الغريبُ عن الدنيا وساكنها وهو المجاهرُ لآمِ النَّاسِ أَوْ عَذَرُوا

ثم ينتقل إلى وحدة العناصر فى الطبيعة فيقول :

لم أجذُ فى الغابِ فرقا بينَ روحٍ وجَسَدٍ
فألهوا ماءَ تَهَادَى والندى ماءَ رَكَدَ

والشدا زهر تهادى والثرى زهر جمده

ثم ينتهى الأمر فى الغاب إلى الخلود ويدرب الجسد فى الروح ، فلا يكون موت ، لأن بقاء الإنسان ببقاء الموجودات لابقاء جسده أو روحه .

ليس فى الغابات موت ، لا ولا فيها قبور
فإذا الإنسان ولي ، لم يمّت معه السرور
إن هول الموت وهم ، ينشئ طي الصدر
فالدى عاش ريعا كالذى عاش الدهور

ومن هنا يفهم قول إيليا أبى ماضى :

خلت أنى أصبحت فى القفر وحدى فإذا الناس كلهم فى ثبابي .
ومن هنا يفهم كذلك قول نعيمة :

إيه نفسى ! أنت لحن فى قد رن صداه
وقعتك يد فنان خفى لا أراه .

أنت ريح ، ونسيم ، أنت موج ، أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر
أنت فيض من إله .

ومهما تنقلت فى قراءاتك من « النبى » و « الجنون » و « السابق » لجران إلى « همس الجفون » و « كرم على درب » لميخائيل نعيمة ، إلى شعر إيليا أبى ماضى فى الجداول والحمائل إلى غير هؤلاء من شعراء ، فستجد هذا الإحساس الفلسفى الروحى منعكسا على أعمال شعراء الرابطة القلمية .

وعلى الرغم من اشتراك هذه المدرسة مع شعراء الديون وجماعة أبولو فى بعض الخصائص العامة ، فهى تختلف عنهم اختلافا جوهريا فليس فى مدرسة العقاد وشكرى والمازلى ، ولا عند شعراء أبولو هذا التناسق بين أفرادها ، ولا هذا الإحساس المشترك الذى يركز إلى فلسفة محددة ، ويتجه نحو أسلوب فى التعبير يكاد أن يكون منفردا وجديدا . أضف إلى هذا أنه لم يحدث فى شعراء المهجر

هذه النكسة التى أصابت المازنى والعقاد وعبد الرحمن شكرى ، فالتقى المازنى السلاح بعد معركة قصيرة وقال

« ولقد نصبت هذا الميزان لنفسى فانتهيت إلى أنه لاخير فيما قرضت من الشعر . وأن الأدب المصرى لايزيد به ولا ينقصه إذا نقده ، فكففت عن النظم ونفست يدى من القريض^(٩) .

وها هو ذا العقاد يتراجع فيقول فى مقدمة آخر ديوان له وهو « بعد الأعاصير » « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم ، فحسبوا أن وصف الناقة والطفل حرام على المعاصرين ، ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذى نلناه على الأقدمين ، فيخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لايطرقه الشعراء المعاصرون .. الخ » .

فإذا كان هذا هو ما يقوله العقاد أخيراً ، وبعد الجهود المضنية التى بذلها فى تحطيم أغراض الشعر القديمة ، فلا شك أنه بهذا يفت فى عضد تيار بعض المخضرمين ، كما يحلو لنا أن نسميهم ، من شعراء الجيلين الماضى والحاضر الذين تأثروا ببعض ملامح الرومانطيقية ، ولكنهم ظلوا يحافظون على الصياغة القديمة ، من أمثال الشيخ اسكندر ، وسليمان البستانى ، والياس فياض ، وبشارة الخورى فى لبنان . ومطران وأحمد زكى أبو شادى فى مصر ، يلاحظ أن ثمة تيارات قوية كانت تشد المجددين إلى القديم سواء فى مصر أو فى السودان أو غيرها ، وكان يقوم على دفع هذه التيارات المتمسكون بعمود الشعر ، من أمثال شوقى وحافظ وعبد المطلب ومحرم وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم فى مصر ، والرصافى والزهاوى فى العراق . والعباسى ورفاقه فى السودان . إذا تتبعنا هذا كله أدركنا الفرق الكبير بين مدرسة المهجر التى ثبتت على ثورتها وحافظت إلى حد كبير على سمات مدرسة محددة لا تخطئها العين ، وبين شعراء الديوان وجماعة أبولو . وبعد فأى شيء - أضافه شعراء المهجر إلى الشعر العربى ؟

(٩) مقدمة المازنى لديوان العقاد .

أولى هذه الإضافات غلبة الإيحائية على التعبير الفنى فى القصيدة الأمر الذى نقل الشعر العربى القديم من مفهومه الذى كان نظيراً للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والروى والتحيير^(١) ، إلى مفهوم جديد أشبه بمفهوم أفلاطون الذى كان يضع الشاعر فى مصاف الرأى . وقد ساعدت هذه الإيحائية على تقليل الجهد الصناعى فى القصيدة ، وعلى الاعتماد على اغتيال المترابط والوحدة العضوية .

وثانيها : امتداد هذه الإيحائية إلى النثر العربى ، فأصبح النثر فى يد جبران كالشعر قادراً على بث الحياة فى الكلمة النثرية ، سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية ، الأمر الذى خلق لونا من التعبير النثرى يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفق التعبير تلقائياً ، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفى شيئاً واحداً قادراً على الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعر الموزون .

ثالثهما : اختفاء النغم الخطابى فى شعر هذه المدرسة وتحوله إلى غنائية صافية امتزج فيها الإيحاء بالفكرة العقلية ، وتعطلت فيها أساليب الذاكرة ، ورواسب الماضى الموروثة التى كان يخضع لها الشاعر طائفاً أو كارهاً .

ورابعهما : طائفاً الوزن الرتيب والقافية الواحدة من سلطانهما على الشعر ، فقد كان إخلاص الشاعر لشعره ، واستغراقه فى فكرته ، وثورته على القديم أقوى من أن تجعله ينحنى أمام عوائق الوزن والقافية ، فواءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون ونجحت فى تطويع النغم الشعرى وتلويحه .

وخامسها : حرص شعراء المهجر فيما خاضوا فيه من فلسفة الـكون ، وحقائق النفس على ألا تكون الفكرة الفلسفية عارية عن الجمال ، أو مجردة من اللحن أو خالية من الصورة ، بل استطاعت بعض قصائدهم أن تجمع بين روعة الحقيقة ، ودقة الإفصاح ، وجمال النغم ، وعذوبة الوقع على حد تعبير شاعرهم ميخائيل نعيمة^(٢) .

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ص ٤٠ طبعة المنار

(٢) الغربال لميخائيل نعيمة .

وسادسها : ظهور أثر الثقافات المختلفة في شعر هذه المدرسة فتأثرت برمزية الكتاب المقدس ، والتقت أفكار جبران بأفكار نيتشة ، وشابهت أحلامه أحلام وليم بليك ، كما انتشر في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية التي استمدوا أغلبها من قراءاتهم لتصوف العرب .

هذه هي بعض السمات البارزة التي طبعت هذه المدرسة بطابع يختلف في الهدف والمفهوم والمنى عن طابع الشعر القديم ، لقد كنا نود أن يسمح لنا الوقت بالوقوف عند كل نقطة من هذه النقاط فنحققها تحقيقاً علمياً يستند إلى تحليل الأثر الفني ودراسته واستقضاء النتائج منه ، على أن لنا عودة إلى هذا التحقيق العلمي في المستقبل القريب إن شاء الله .

لم تستطع مدرسة المهجر على الرغم من هذه الإضافات الجديدة التي قدمتها لتاريخ أدبنا العربي ، وعلى رغم ما ارتكزت عليه من فلسفات فردية أو ذاتية ، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابي في تحرير الجماهير الشعبية في العالم العربي ، وانتشالها أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذي كانت تستبد به سيطرة المستعمر الفاسب من ناحية ، والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى . ولكننا نظلم شعراء المهجر لو أننا طالبناهم بالتهوض بهذا العبء . وذلك أن العالم العربي كان حتى الربع الأول من هذا القرن ما يزال يدور في حلقات مفرغة مع المستعمر الأجنبي . يفاوض المستعمر ثم لا ينتهي معه إلى شيء ، يستفد قواه في محاولة الاستقلال ثم يعود بخفى حنين . وهكذا لم يستطع أن يلتفت الساسة أو المفكرون أو الكتاب أو الشعراء إلا إلى الخلافات الحزبية ، التي كانت تظفر بكثير من إنتاج الكتاب في هذه الفترة، يزدون حزبا أو يعارضون آخر . وكان الفكر السياسي شيئا معادا مملولا ، بل كان إلى جانب ذلك فكرا فت في عضده الانقسام والياس .

ولكن ما لبثت الشعوب العربية في المرحلة الأخيرة من كفاحها أن خطت خطوة حاسمة فاستيقظت على وعي جماعي أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبي والتخلص من سلطانه ، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف ،

واحتلال إسرائيل لهذه البقعة من الأرض العربية . ومن هنا بدأ تطورها الناهض يخطو خطوة أخرى . فبعد أن كنا نرزع تحت أثقال الجهاد السياسى وحده ونضيق جهودنا فى مناورات المستعمر ومفاوضاته ، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة ، وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعى ، وإلى محاولة ثورية تهدف إلى رفع الظلم عن طبقاتنا الكادحة ، وهذا هو ما جاء المفكرون والشعراء الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ليؤكدوه لا فى مصر وحدها ، بل فى شتى أقطار العالم العربى وفى العراق خاصة .

وبدأ منذ ذلك الوقت فى العالم العربى كله جيل من الشباب يؤمن بأننا نمر فى مرحلة من تاريخنا تحتاج إلى طاقة محرركة بناءة تنهض أولاً : بعبء وطنى يتجه نحو قضايا الوطن ، سواء أكانت اقليمية أم قومية عربية أم إفريقية أسيوية أم إنسانية عامة : وتنهض ثانيا : بعبء التزام فلسفة اجتماعية ، جديدة قرأها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء شعوبنا ، وضرورة رفع مستويات حياتهم وتحقيق العدالة التى تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الجديد .

نشأت إذن حركة الأدب الجديدة التى جنحت إلى الاتجاه الواقعى الذى يجعل من الفن ناقدا للحياة وبانيا لها . ولم تكن واقعيتنا أبدا حتى فى أول عهدها ، وعند بدء الحركة ، كما يظن الكثيرون واقعية تقوم على المذاهب المادية الصرفة ، فليست فيها هذا المذهب الذى يحل فيه المجتمع محل الفرد بحيث تتلاشى شخصية الفرد تماما ، وليست آخر الأمر مجردة دعاية لعقيدة سياسية ، أو مذاهب اجتماعية ، ومن ثم فمن حقنا أن نسميها الواقعية العربية ، تمييزا لها عن الواقعية الاشتراكية^(١) ، والمذاهب المادية الأخرى ، وعلى الرغم من أن هذه الواقعية قد تأثرت تأثرا واضحا بحركات ثورية خارجية ، من حيث الشكل والمضمون ، وعلى الرغم من أن الباحث فى إنتاجها يجد ظلالات من الرمزية والوجودية والواقعية الاشتراكية ، بل وسيظفر بالكثير من أسلوب الشاعر (١) انخرقت الواقعية الاشتراكية عن معناها الأصلى الذى دعا إليه مكسيم جوركى وخرجت إلى الالتزام الماركسى والواقعية المادية .

ت. س. إليوت وطريقته في الأداء الفني للقصيدة الشعرية ، نقول على الرغم من كل ذلك فالاتجاه نابع من أرضنا العربية ، وتعبير عن واقعنا الاجتماعي ، وليس مجرد دعوة شعوبية .

صحيح ، إن بعض الأحزاب اليسارية في العراق قد تبنت حركة الشعر الحر عند بدء ظهورها ، وراحوا يكتبون المقالات عن « الديالكتيك » الذي لا يخطيء أبداً ، فرغموا أن حركة الشعر الحر بدأت بتغيرات « كيفية » أدت بدورها إلى تغيرات « كمية » ، أي في عدد التفعيلات . وهكذا بكل بساطة زعموا أن حركة الشعر الحر حركة ماركسية متجاهلين أن التغيرات « الكمية » التي تتمثل في عدد التفعيلات في كل بيت هي التي سبقت التغيرات الكيفية ، أي الموضوع الذي أصبح الشاعر يكتب فيه وطريقته في الكتابة . وقد عزز هذه الدعوى ما جاء على لسان كثيرين من الفئات التي راحت تزعم أن حركة الشعر الحر إنما تهدف إلى القضاء على الشعر العربي ، وعلى أساليب العربية ، وأن الشعريين أو الشيوعيين هم أول من جاءوا بهذه البدعة^(١) .

وإذا جاز لنا أن نخوض في دراسة خصائص هذه الحركة الجديدة ، مع علمنا بأن الحدود الفنية الحاسمة لهذا الاتجاه لم تنضج بعد ، فذلك لأننا نؤمن بحاجة هذه الحركة الجديدة إلى التدعيم عن طريق الدراسة المنصفة الموجهة . ومن ثم فسوف نبيح لأنفسنا أن نتحدث عن بعض خصائص هذا الشعر الحر . وأول ما يستلفت نظر الباحث في شعر هذه الحركة عناية شعرها بالحياة والمجتمع . فلم يعد الجمال في الشعر غاية لذاته ، كما لم يعد مجرد باعث على اللذة أو الاستمتاع . فالشعر يحقق الجمال ، وهذه حقيقة لا تنكر ، ولكن يجب أن نتبه كما يقول سبندر « إلى أن الجمال مجرد وصف لتأثير خاص ، يحدثه الفن الكامل ، ولكنه ليس كل شيء في الشعر . فالقصاص لا تغذى بالزنايق ، ولكنها تستمد قوتها من

(١) اقرأ مقال بدر شاكر السياب عن « الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين » ، في مجلة أكتوبر ١٩٦٢ .

الحياة التى قد يرمز لها الغروب فى منطقة البحيرات ، كما ترمز لها القمامة الملقاة
فى شوارع المدينة^(١) . وهذا نفسه هو ما يدعو اليه عبد الوهاب البياتى فى
قصيدته « أحران النفسج » .

الملايين التى تكدح ، لا تحلم فى موت فراشه ،

وبأحزان البنفسج ،

أو شراع يتوهج

تحت ضوء القمر الأخضر فى ليلة صيف ،

أو غراميات مجنون بطيف .

الملايين التى تكدح ،

تعزى ،

تتمزق ،

الملايين التى تصنع للحالم زورق ،

الملايين التى تصنع منديلا لمفرم ،

الملايين التى تبكى ،

تغنى ،

تتالم ،

فى زاويا الأرض فى مصنع صلب أو بمنجم ،

إنها تمضع قرص الشمس من موت محتتم

إنها تضحك ،

(١) الشعر والحياة تأليف ستيفن سبندر ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، ص ٣ ، ١ من القاهرة .

تفرم ،

لا كما يفرم مجنون بطيف ،

تحت ضوء القمر الأخضر فى ليلة صيف ،

الملايين التى تبكى ،

تغنى ،

تنالم ،

تحت شمس الليل باللقمة تحلم (١)

فهذه صرخة شاعر يرى أن موضوع الشعر يجب أن يتحول من الغناء الذاتى اغتالص إلى النهوض بحياة طبقة من طبقات الشعب الكادحة يتصور فيها الملايين جوعاً . ومن يندرى لعل البياتى أن يكون مشيراً بعنوان قصيدته هذا إلى قول الشايبى فى قصيدته «تحت الغصون» .

فمن كنت تشدين ؟ فقالت ،

للضياء النفسى الحزين

للشباب المسكين ، للأمل المعهود

للأسى للأسى للمنون .

وكلنا يعلم مقدار ما كان يستغرق وجدان الشايبى ورفاق عصره من مشاعر ذاتية ، تتصل بمحن وآلام العصر ، التى خلعت على شعراء الذاتية المتطرفة طابع القنوط والياس ، وغمرتهم فى جو من الأحلام والرؤى الأثيرية . على أن عناية الشعر بالحياة التى كانت سمة من سمات الشعر الجديد تجعل الشاعر أكثر ارتباطاً بالواقع . ومن هنا تأتى اخاصة الثانية التى تتصل بموضوعات هذا الشعر الجديد .

(١) أشعار فى المنفى لعبد الوهاب البياتى (القصيدة الأولى) دار الديمقراطية الحديثة ١٩٥٨ .

فقد رأينا جانباً كبيراً منه لا يأنف من الخوض فى شؤون الحياة العادية أو اليومية ، أو مشاكل الطبقات الدنيا ، وأصبحت تتسع مفردات القصيدة وأساليبها وصورها لكل زاوية وكل ركن ، واستطاعت أن تدخل إلى جميع أزقة الحياة بأحيائها الفقيرة ، وما فيها من أكرام ، وأسراب الدباب ، وغير ذلك مما كان يعد من وجهة نظر الشعراء السابقين موضوعات دنيا . ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذه الأشياء التى تخوض فيها القصيدة الواقعية ليست قبيحة دائماً ، والا لكانت الدمن والأثافي التى صورها الشعر القديم قبيحة كذلك .

هذا ولقد ارتبطت القصيدة الواقعية بهذا القطاع المعين من حياتنا ليهدفين : أولهما : تعرية الواقع وإبرازه فى صورته الحقيقية حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب . وثانيهما تبصيرنا بما فى حياة الطبقات الكادحة من تعاسة وما فى حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، وإرجاع هذا إلى أخطاء فى بناء المجتمع ذاته . وأمثلة هذا كثيرة عند عبد الوهاب البياتى ، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، ومحمى الدين فارس ، وصلاح أحمد إبراهيم وغيرهم . ولو أنك قرأت قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب لرأيت نفسك أمام مشكلة تتصل بتصميم البناء الاجتماعى ، ولكنها لاتخرج عن المعنى الإنسانى العام من جهة أخرى . ومن هذا اللون أيضاً قصيدة « شنى زهران » لصلاح عبد الصبور التى تصور فلاحاً مصرياً مكافحاً من قرية دنشواى أحب الحياة وثار على الظلم ، فلم تشأ قوى الاستبداد إلا أن تقتل الرجل ، ولكنه يظل برغم موته روحاً تآثره محبة للحياة ، وليست القصيدة تفجعا على الماضى بقدر ما هى رمز لتمجيد الكفاح : كفاح فلاح بسيط من أبناء الشعب ، ومحاولة لدفع هذا الكفاح فى أهل القرية جميعاً !

كان زهران غلاما

أمه سمراء ! وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبوزيد سلامة

عمسكا سيفاً ، وتحت الوشم نيش كالكتابة

اسم قرية (دانشواى)

سب زهران قويا
ونقيا ،
يها الأرض خفيفا
واليفها ،
كان ضحاكا ولوها بالهناء .
وسماع الشعر فى ليل الشتاء .
ونمت فى قلب زهران ... زهيرة
ساقها خضرء من ماء الحياة .
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبله .
حينما مر بظهر السوق يوما .
واشترى شالا منمنم ،
ومشى بختال عجباً مثل تركى معمم ،
ويجيل الطرف ما أحلى الشباب .
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا .

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة .
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت ليايله الطويلة
ولمت فى قلب زهران شجيرة
ساقها سزءاء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا ،
عندما مر بظهر السوق يوما ،
ذات يوم .

مر زهران بظهر السوق يوماً ،
ورأى النار التي تحرق حقلاً ،
ورأى النار التي تصرع طفلاً
كان زهران صديقاً للحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفاً ،
ربما سوره حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأنى السيف (مسرور) وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قربتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قربتى من يومها تأوى إلى الركن الصديق
قربتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقاً للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قربتى تخشى الحياة ؟؟

وهكذا ترى من الأمثلة السابقة وغيرها أن واقعية شعرنا الحر تتصل بأزماتنا
ومشاكل حياتنا وشعوبنا . وعلى الرغم من أن الإنسان اليوم فى العالم كله يعاني
أزمة مصير ، وعلى الرغم من أن الالتزام هو ابن الماركسية المدلل " كما يقولون " ،
وأن تأثيره قد انتشر على شعرائنا الشباب فى أوائل الحركة ، فإن هذا الالتزام لم
يحول القصيدة العربية الحديثة الى " مانفستو عقائدى " ، كما لم يحول الشاعر

إلى بوق فى يد حزب . ولسنا ننكر ، كما قلنا ، أننا سنجد فى بعض هذا الشعر آثار
لفلسفات ونزعات ومدارس مستوردة من الغرب أو الشرق ، ولكنك ستجد مع كل
ذلك أن المضمون الجديد للشعر ينصب على واقعنا دون أن يفقد الشاعر حرمة
الفردية وغناه . وأكبر دليل على أن واقعنا ليست تطرفاً يسارياً أن مشاكل الشاعر
الخاصة : أفراحه وأحزانه لم تمح من الشعر الجديد بل هى أصيلة فيه . فخذ مثلاً
عبد الوهاب البياتى الذى اتهم أكثر من غيره بأن ظلالاً يسارية تنتشر على شعره ،
فستجد آثار الرومانطيقية بارزة فى ديوانه الثانى « أباريق بهشمة » ، وذلك فى حينه
المتصل إلى الطفولة وعزوفه عن حياة المدينة.

ثم أنظر فى شعر نازك الملائكة فستجد أنها حاولت فى ديوانها « شظايا ورماد »
« وقرارة الموجه » أن تتخلص من آثار الرومانطيقية الحزينة فلم تستطع ، وما زالت
تشدها إلى الرومانطيقية منازع ألم دفين ، وشعور قلق بأن العالم فراغ ، وفراغ
رهيب . فإذا تركت العراق ، وانطلقت إلى الأردن ، فسترى صوت فدوى طوقان
يساب بنغمات رقيقة عذبة تتماوج بين حيرة كنيية ، وبين التفتح على دنى الجمال
والحب^(١) . فإذا خرجت من الأردن إلى مصر فستجد هذه الثانية فى محتوى
القصيد ظاهراً عند صلاح عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » ، « وأقول
لكم » وعند عبد المعطى حجازى فى ديوانه « مدينة بلا قلب » .. فإذا انتقلنا إلى
السودان فستجد شعر الانسانية والقومية يقفان جنباً إلى جنب مع الواقعية العربية
عند الفيتورى فى أغاني أفريقيا ، ومحى الدين فارس فى « الطين والأظافر »
وصلاح أحمد فى « أغاني الأبنوس » وحسن عباس صبحى فى « طائر الليل » .
وهكذا ترى أن الالتزام بمعناه المستورد لا يتحقق عند شعرائنا . ولم نخضع الواقعية
العربية عندهم الخطوع التام للعالم الخارجى الذى يذيب شخصية الفرد إذابة تامة ،
كما هو الحال فى مدرسة الاشتراكية الثورية ، ومدرسة الواقعية الاشتراكية بمعناها
المنحرف ، ومدرسة الأدب الهادف ، ومدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر
التاريخى^(٢) . وإذا كان المضمون الجديد للقصيد العربية قد تطور على هذه

(١) الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر الحديث ، ص ١٧٥ .

(٢) الاشتراكية والأدب

الصورة التي قدمنا فمن الطبيعي أن يتطور المصطلح التقليدي للشعر العربي كذلك، وإذا كان الشكل جزءاً لا يتجزأ من المضمون، فليس من شك في أن شكل القصيدة القديمة لا يصلح بصورته التقليدية للتجربة الجديدة. فلقد نشأ أصلاً للتفنن والإنشاد والخطابة، ومنذ العصر الجاهلي والقصيدة تلقى في الخافل: في سوق عكاظ أو حول الكعبة، أو في قصور الملوك والأمراء، على مسمع من الشعراء والنقاد. ولكن ما كان يصلح للأنشاد والخطابة بالأس لا يصلح للشعر الذي يقرأ بالعين قبل أن يسمع بالأذن، ومن ثم، حاولت القصيدة أن تنفض عن كثفيها غبار الزمن، فتخلصت في الجيل الماضي من الأغراض المعروفة والأبيات المتنصقة التصاقاً مفتعلاً ينأى بها عن الكيان العضوي الواحد. وها هي ذى اليوم تحاول من أجل النمو الداخلي والخارجي معاً أن تصب تجربتها الجديدة في قالب شعري جديد. ومع اعترافنا واعتراف شعراء الحركة الجديدة أننا لم ننته بعد من معركة المصطلح الجديد، وأنا ما زلنا بحاجة إلى معارك نقدية من أجل البقاء للأصلح، فإن تجربة الشكل الجديد للشعر الحر تجربة جديرة بعناية الباحثين واهتمامهم. ومغطفى من يظن أن في الشكل الجديد للشعر الحر اعتداءً على القديم، ففي محور الخليل الستة عشر ذخيرة وافية صالحة لتطوير موسيقانا الشعرية. وإذا كنا قد سمحنا للقدماء والسابقين أن يهيروا في شكل القصيدة فما الذي يحدونا إلى تحريم هذا على جيلنا التائر المتميز دائماً؟ أليس الشكل الجديد نتيجة صراع طويل لم يتم؟ إنه مرحلة من مراحل التطور بدأت في الأندلس ثم ظهرت عند جبران في نثره الشعري، وأمين الريحاني في شعره المنشور، والمهاجرين في توشيحاتهم، وعبد الرحمن شكري في شعره المرسل^(١)، ولويس عوض في «بلوتولاند» ومصطفى بدوي في «رسائل من لندن». ولم تبدأ المحاولة في يوم وليلة، بشعراء العراق كما زعمت نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصرة»^(٢). ولعل القارئ يدهش إذا عرف أنني عثرت على قصيدة من الشعر

(١) الرومانطيقية ومعالمها في الشعر الحديث ١٧٧.

(٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ط، بيروت.

لحر بمجلة أبولو عدد ديسمبر ١٩٣٢ .

وبعد ، فليس الشعر الحر شعراً منشوراً كما يظن الكثيرون ممن يعزفون عن قراءته ، وإنما هو شعر يلتزم بحور الخليل ، ولكنه يكتفى منها بالبحور المتساوية التفاعيل ، كالرجز والرمل والكامل وغيرها . وهو مع التزامه لهذه البحور يتحرر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً ، ولا يحدد هذا الطول إلا ما يحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات . ولم يكن الشعر الحر ليخطو هذه الخطوة ، لولا ما يراه من التعارض الحاد المائل اليوم بين تجاربنا وبين الأشكال الموروثة للشعر القديم .

ولا يجوز أن نتورط في أحكام عامة فنجزم بأن الشعر الحر بصورته هذه لا يحقق الإيقاع المنشود بمجرد أنه خرج على نظام البيت القديم ، فالثابت لدى النقاد أن الإيقاع المنشود لا ينشأ فقط من تنابع الكم الوزلي وتكراره على مسافات متساوية ، وإنما ينشأ الإيقاع من حركة الأصوات الداخلية ، يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة . وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن . أضف إلى هذا ، أن الإيقاع لا يتوقف على قانون التوقع وحده ، وإنما على قانون المفاجأة ، أو خيبة الظن ، يقول ريتشاردز :

« والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشاعات ، أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ، ومشاعر التسويف وخبية الظن لا يقل عن عدد الإشاعات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً مما تمجه النفس » (١) .

وهذا الإيقاع المفاجيء في تيار الوزن هو ما يلجأ إليه الشعر الحر ، وهو لم يأت عبثاً ، فإن الإطراد في الإيقاع في حالة تخدر رتيب ، فإذا انقطع هذا الإطراد فجأة

(١) مبادئ النقد الأدبي تأليف إ. ريتشاردز وترجمة مصطفى بدوي .

أيقظك وأشعرك أن انفعالا جديدا يجتاح المؤلف ، وينتقل به إلى حركة نفسية جديدة . وهذا التقل في النغم هو الذى يبعث فى القارئ حالة توفيز دائمة (١)

ولما كان الشعر الحر لا يستطيع أن يعتمد على نظام البيت الشعرى القديم ، لأن مضمونه الجديد يعتمد على الصورة المركبة ، التى تشترك فيها الأقصوصة ، والحوار والأسطورة ، والاقتباس وتجسيد المواقف ، والانتقالات النفسية المفاجئة ، عن طريق هذا الفيض الشعورى المتعدد الجوانب ، « فهى ، برغم سحرها واثارتها ، فإن القافية القديمة سوف تنهض هى الأخرى عائقاً كبيراً فى نهاية يقف عندها الشاعر لاهثاً ، إنها اللافئة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعاته وانسيابه فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطربه إلى بدء الشوط من جديد (٢) » .

أما صورة الشعر الجديد ولغته فهما فى الحقيقة جديران ببحث مفصل ، إلا أننا يمكننا الإشارة بإيجاز إلى الفرق بينهما وبين الصورة واللغة فى الشعر الرومانطيقى ، فالصورة فى الشعر الجديد تعتمد على عقلية مختلفة ، عقلية إنسان العصر الحديث الذى كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح فى ذهنه . والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية فى أن يخوض عالم متباينة بعضها من داخل نفسه ، والآخر من خارجها . فهى لذلك تجربة تجوب الآفاق وهى متدفقة عارمة تحطم ما يعرفها وترفض أن تخضع للقوالب . ومن ثم جاء للشعر الحر تعقيده وتركيبه فالصورة فيه مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر ، قد لا تبدو منطقية لأول قراءة ، ولكنك لا تلبث بعد أن تأمل أن تتحسس الخيط الذى يربط بين هذه الذخيرة من الصورة الإيحائية المركبة . فالشاعر ينتقل بك من الأسطورة إلى القصة ، إلى الحوار ، إلى التكرار ، إلى الشخصيات التاريخية ، إلى الكشف عن روى باطنية فى أعماق الشاعر . ويتوقف نجاح الشاعر وفلا على مدى قدرته

(١) راجع مقال الحسانى عبد الله عن موسيقى الشعر الحر جريدة المساء المصرية عدد ١٩٦١/١١/١٣ .

(٢) الشعر قنديل أخضر لنزار قباني ، ص ٢٦ وما بعدها .

على الإيحاء بكل هذه العناصر ، وإبراز المغزى العام الذى يهدف إلى تحقيقه .
والتوصيل أو نقل التجربة فى مثل هذه الصور ليس بالأمر الهين ، بل هو متعذر
أحيانا ، وبخاصة فى شعر المقلدين للشعر الجيد ، أو فى شعر التجارب الضحلة
المفككة . ويكفى أن ترجع إلى تجربة ت.س. اليوت فى قصيدته « الأرض الخراب »
التي كانت مصدر إيحاء لكثير من تجارب شعرائنا الشباب ، فسترى أنها تتألف من
٤٠٣ من الأبيات ، وأنها تنقسم إلى فصول ، وأن الشاعر يقتبس فيها من خمسة
وثلاثين كاتباً وشاعراً . ومن ثم تتضح لك صعوبة إدراك الصورة الجديدة ، ولكنك
تستطيع بعد متابعة أجزائها وقراءة ما يعينك على تفسير الغامض فيها أن تدرك
الصورة النهائية التي تجمعت من عناصر عديدة : الإيقاع واللغة والأسطورة والحوار
والتكرار والمواقف الدرامية والشخص المقتبسة من الماضي .

وهذه التجربة قد وجدت تأثيرها الواضح فى شعر بدر شاكر السياب بصفة
خاصة فعنده القصائد المماثلة (للأرض الخراب) عنده (المومس العمياء) ، وتقع
فى ثلاثين صفحة من ديوانه أنشودة المطر ، أى حوالى خمسمائة بيت ، وعنده
(ذكرى فوكاى) و(حفار القبور) وتبلغ كل منهما ما يقرب من ثلاثمائة بيت أو سطر
شعري على الأصح ، جمعت بين نظام البيت الكامل ونظام التفعيلة ، وستجد عند
تحليلك لهذه القصائد عناصر الصورة التي حدثناك عن أجزائها .

أما اللغة فليست دائما منسقة فى الشعر الحر ، إنها فاترة واهية عند المقلدين
الذين أساؤا لهذه الحركة إساءات بالغة ، وظنوا أن الشعر الحر شعر متحلل من كل
قيد عروضي أو فني أو لغوي . ولكن اللغة ليست كذلك عند رواد الحركة ، فهي
قادرة فى يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة فى المألوف من
كلمات الحياة التي تعيش فى نفوسنا والتي لا تنبش عنها القبور فى معاجم اللغة .

وبعد ، فلسنا بما قدمنا قادرين على أن نزعم أننا وصلنا فى شعرنا الحر إلى تمام
التجربة الشعرية أو نضجها ، فهذا مالا يستطيع أحد أن يزعمه ، ولكننا فخورون
مع ذلك بقيمة التجربة فى حد ذاتها ، حريصون بل معزون بأننا مازلنا نصارع من
أجل النهوض بشعرنا العربى المعاصر إلى المستوى العالمى . ولن نصل إلى هذا

المستوى بالفض من قيمة التجربة ، ولا بالتحمس الأرعن لها . ولكننا نهض بها
بالمثابرة والجد والدراسة والتوجيه ، فلا يجوز للنقد الأدبي أن يظل صامتا يتفرج في
سلبية وانكماش . وواجب النقد المعاصر هو النهوض بعناء الدراسة المجدية البناءة
الى تدفعنا الى رفع مستوانا الأدبي والفكرى ومسيرة حاجات الوجود الإنساني
وشروطه .

العقاد

العقاد أحد عظمائنا الكبار الذين شاركوا في صنع الحياة الثقافية والفكرية في مصر والعالم العربي في عصرنا الحديث ، وقد بنى هذا البناء الشامخ بجهده الشخصي وتفرغه للقراءة والمعرفة في شتى ميادينها ينهل منها في دأب ومثابرة منقطعة النظير . فهو من القلائل في هذا العصر الذي منح نفسه وحياته للأدب والفكر معتمداً على ذاته وعقله ووجه للمعرفة وعشقه للكتابة والبحث .

وليس من السهل في مساحة صغيرة كهذه أن نلم بأدب العقاد وفكره وإنتاجه متعدد الألوان متشعب الاتجاهات ، فهو موسوعة ثقافية بكل ما في الكلمة من معنى ، ولكننا سنحاول في هذه العجالة أن نقف عند ملمحين هاميين في إنتاجه الوافر الغزير هما شاعريته ودراسته للشخصية الأدبية ..

أما شاعرية العقاد فقد اختلف عندها الكثيرون فسمع أحياناً من النقاد إشادة بشعره وقدرته الفنية في التعبير ، وتسمع أحياناً أخرى نفوراً وازوراً من شعر العقاد وعزوفاً عن قراءته ..

ونحن لا نصوب هؤلاء على الدوام ولا نخطئهم على الدوام ، وإنما ننظر بموضوعية إلى مايقوله هؤلاء ، فالعقاد عندنا معجب ومبدع حينما يتعد في شعره عن سيطرة العقل ، ويرتفع إيقاعه إلى مستوى الإحساس ، وعندما تتناسق هذه العوامل جميعاً في نفس الشاعر فيبدو خفيفاً طليقاً ترقص على إيقاع موسيقاه وتطير معه من الغفة والتوثب والإنطلاق ، وترى هذه الظاهرة أوضح ما تكون في ديوانه « أعاصير مغرب » وفي قصائده مشهورة مثل رثائه للأديبة مى ، وهو رثاء ذو نبض عالٍ من الشعور المتدفق وفيه هذا النفس الحار الملى بعمق الإحساس وحيويته ...

هذا الجانب من شعر العقاد الذي تحس فيه بالتوهج والتحرر من سيطرة العقل

والوعى وصلابة الفكر والمنطق ، هو الذى يعجب الناس ويجعلهم يقبلون على قراءة شعره ، أما الجانب الآخر الذى لا يستطيع فيه الشاعر أن يتحرر من قيود النزعة العقلية التقريرية والتأملات الفكرية، فقد جعل الكثيرين يصدون عن قراءة شعره ولا يقبلون عليه بل ينصرفون عنه إلى الكتابات الأخرى ، فيجدون فيها متعة تعرضهم عما فقدوه فى شعره ..

والمساحة بعيدة بين شعر العقاد فى دواوينه الأولى وشعره فى المرحلة الأخيرة، إنه الفرق بين الرصانة والرزانة والتمسك بالصياغة ذات الإقاع التقليدى والنبرة المتزنة الثابتة والملتزمة بقوة النسيج والسبك ، وبين التحرر والإنطلاق فى اللغة والتعبير والإيقاع ، حيث تلتقى بلغة شابة مرحلة متدفقة خفيفة الوزن حلوة الوقع على أذن السامع ونفسه . والغريب أن هذه اللغة الجديدة قد جاءت فى خريف العمر بينما سادت اللغة الرصينة التقليدية فى مرحلة الشباب ، ربما على عكس ما كان يتوقع القارئ ، لذلك كانت أشعار العقاد فى أعاصير مغرب تمثل مرحلة متميزة وجذابة فى حياته الفنية ، والسبب هو اختفاء الفكر من اللغة ، ورحم الله أزرا بارود الذى كان يقول عن نفسه وزملائه المجددين كم جاهدنا وكأفحنا بغية إخفاء الفكر من اللغة ، فلفة الشعر من غير شك غير لغة الفكر ، والمسافة بينهما بعيدة ، وليس معنى هذا أن الشعر يخلو من الفكر ، فليس من شك أن كل شاعر عظيم هو مفكر عظيم ، غير أن الذى يحدد القيمة النهائية لأى شعر هو أنه شعر أولاً ثم تأتى بعد ذلك الأبعاد الأخرى التى تنبع من الفن لا من خارجه ...

فإذا تركنا شاعرية العقاد إلى الملصح الثانى الهام غنده وهو دراسته للشخصية الأدبية ، فسنجد أنفسنا أمام جانب من أبداع وأعظم جوانب كاتبنا الكبير ، فتلاميذه وعلى رأسهم سيد قطب يعتبرون تناوله للشخصية الأدبية عملاً مبتكراً فى المكتبة العربية ، يقول عنه الأستاذ سيد قطب :

« إن طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية طريقة جديدة ذات خبرة متكاملة ... الطريقة والعلاج معاً ، هى ليست سيرة على طريقة السيرة العربية وليست

ترجمة على طريقة التراجم فى اللغات الأوروبية ، إنما هى صورة تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان... .

وميزته فى هذه الدراسات أنه يعطيك مفتاح الشخصية التى يتناولها فتعرف على الفور من هو هذا الإنسان الذى يحدثك عنه ، وتبين سماته وملامحه من بين الملايين أو من بين الألوف التى ينتمى إليهم ويندمج فيهم ... لأنك أصبحت تعرفه وتذكر خصائصه ، وتلاحظ مزاجه وتعلم مايمكن أن يأتى أو يدع من الأمور ، شألك فى هذا شأن الصاحب الذى أطل عشرة صاحبه فعرف أعرق خواجه وأدق لوازمه ... (١)

وتتضح هذه الميزة فى كتب العقاد التى عالج بها شخصيات أدبية وفكرية وسياسية من أمثال ابن الرومى وعمر بن أبى ربيعة وسعد زغلول وغيرهم ، ثم تبلغ أقصى درجات النضوج فى كتب العبقريات .

إن دراسات العقاد للشخصية الأدبية وغيرها من الشخصيات كانت من أبداع ما تركه لنا العقاد من نتاج ، فقد كان يصدر فيها عن موهبة خاصة استطاعت أن تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلبس وكأنها تهتدى إليها بحاسة خفية .

ولعل خير مايمثل طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية كتابه الصغير عن شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة ، ففيه تجسيد ذلك الحس الخفى بالشخصية وجوانبها النفسية ، فعلى الرغم من صغر الكتاب فقد استطاع بحق أن يجعل عمر ينهض من بين ركाम الأجيال حياً نابضاً شاخصاً بزيه ومزاجه وفنه ..

ولكننا مع اعترافنا بما للعقاد من فضل ومزية فى دراسة الشخصية الأدبية الإنسانية بصفة عامة ، إلا أننا نخالفه فى بعض ما اتجه إليه فى هذه الدراسات حين جنح عن منهجه إلى التوغل فى دراسات نفسية بعيدة عن الأثر الفنى الذى بين يديه ، على نحو ما فعل فى دراسته لأبى نواس حين جعل الكتاب كله دراسة عن

(١) انظر كتاب كتب وشخصيات - سيد قطب ، ص ٢١٨ .

مرض نفسي معروف هو النرجسية ... وهذا نوع من إقحام علم النفس على الأدب وهو من هذه الدراسات النفسية التي تتبع الغريب والشاذ من حياة الشعراء ، على نحو ما فعل النقاد مع لورد بايرون حين استهوتهم حياته وشذوذه فركزوا عليها وتركوا شعره للشاعر ..

وخطورة هذا الاتجاه أنه يصرف انتباه الناقد عن الأثر الفني الذي أمامه إلى أشياء أخرى على هامش النقد وليست في صميمه .

وقفة تحليلية لخصائص شعره :

ولكى ندرس شاعرية العقاد لابد أن نتدبر بعض الحقائق الهامة المتصلة بشخصيته وعناصر التكوين الأساسية فيها . وفي اعتقادي أن ثمة مصدرين هامين وفاعلين يميزان هذه الشخصية : أولهما : التمرد الذي ينتصف إلى كيانه الفردي . وثانيهما : الذاتية العارمة التي قد تصل به أحيانا إلى أن يجعل (الأنا) محكما للكون .

أما الأول وهو التمرد والانتصاف إلى الكيان الفردي كان ملمحا من ملامح العقاد في مواقفه ونظراته . وأسلوب حياته . وهو يعتقد أنه إذا لم يفعل ذلك ، أى إذا لم يتمرد فلن يكون نفسه ، بمعنى أنه سيفقد وجهه وملامحه ، سيفقد كذلك حريته ، وإنسانيته ، أو تقدمه للأمام .

فهو لم يكن في يوم من الأيام أداة طيعة في يد أية سلطة أو قوة تُسَيِّرُهُ كما تَشَاءُ ، وهو يرى أنه لانفع من إنسان يردّد ما يردّده المجموع ، عندئذ لا أمل في خَلْق أو حضارة .

والذي يتابع حياة العقاد لا يغيب عنه هذا المنحى سواء في مواقفه من الأحداث السياسية أو في رؤاه الفكرية والنقدية على السواء .

وهذا المصدران التمرد والذاتية العارمة ، والأنا الضخمة ، من الممكن أن يكونا

منبهمين للإبداع والتخاطب ، فقد كان المتنبي يتمتع بهاتين الصفتين ، واستطاع بهما أن يحرك مشاعر الناس بقوة خارقة من التدفق والانفعال . وأن يضيف إضافات بارزة في الإبداع الشعري والموقف الثوري .

وتمرد العقاد كان ولا شك تمرد عنيف أحياناً لا يعمل حساباً إلا لما يراه ، وقد يعتدل هذا العنف ويُصنَّح إيجابياً حين يتحكم به الضمير ضمن نطاق إنساني يؤكد دائماً على كرامة الإنسان .

إذا أضفنا إلى هذا ما أشرنا إليه سابقاً من غلبة المنطق وسيطرة التفكير العقلي والنزعة التحليلية التقريرية على أسلوب العقاد ، وأنه يعشق حياة الفكر وصلابة المنطق أكثر مما يعشق حياة الحس التي هي وقود الشعر الحقيقي . فكلما زاد هذا الوقود اشتعالاً زادت فورة الحياة والإبداع ، أما إذا لم يجد وقود الدهن والحس صدى في ذات الفنان مات الحس فيها وجف الإبداع .

والملاحظ على العقاد أنه رجل فكر ومعرفة وبحث ، وأن هذه جميعها قد اتجهت بكتابة العقاد إلى السعى وراء المدرك الذهني أو العقلي . في حين أن المطلوب في الشعر درجة عالية من التوازن بين العقل والشعور ، بين الإرادة واللاإرادة ، بين الوعي والشعور . أما إذا أمسكت الإرادة والعقل بزمام اللغة فإن عناصرها غالباً ما تكون غير شعرية .

إن إهتمامنا بلفة الشعر يكون عادة موجهاً إلى تركيز شعور معين ، فكلنا نعرف أن تلك الرجفة الخاصة وذلك الانفعال والإفتنان إنما تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق خاص بين كيانات الداخل المادي أو النفسي ... إن الشعر الرائع يميل إلى أن يمنحنا دنيا تكون فيها الأحداث والصور والكائنات والأشياء مرتبطة بحياتنا الشعورية ارتباطاً شديداً^(١)

(١) الرويا الإبداعية : تأليف هاسكل بلوك ، وهيرمن سالنجر ، ترجمة أسعد حليم - مشروع الألف كتاب - القاهرة ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

ومعنى هذا الكلام أن اللغة فى الشعر ينبغى أن تتحول من عناصرها العملية لخلق عمل هو بطبيعته غير عملى، و ألا يكون هدفها مجرد التقرير لحقيقة ما شأن لغة الشعر، بل ينبغى أن تحقق الدنيا الشعرية، وتحرص على مايزيدها غنى و ثراء، ولبضاً وحيوية.

وقد اتفق خصوم العقاد وأنصاره على السواء على أن اهتمام العقاد بتقرير الحقيقة المنطقية أو العقلية هو هدفه الأول حتى فى مجال الشعر.

فالدكتور مندور يقول :

« إنما تكشف الحقائق بالخيال والقلب، وتلك ملكات لا أحس لها بوجود فيما يكتب العقاد » . (١)

وقد عرض لذلك أيضاً الأستاذ سيد قطب، وهو بصدد الحديث عن شعر العقاد إذ يقول : « لقد هممت أن أجمع هذه التأملات التجريدية، والقضايا المنطقية، والحقائق التعليمية... فلأنى لاحسب اختلاط هذه وتلك فى دواوين الشعر، مما يصدُّ الكثيرين عن تذوق شعر العقاد » .

وفى موضع آخر من نفس الكتاب يقول سيد قطب عن شعر العقاد إنه :

« يكثر فيه تصوير الحالات النفسية، وتسجيل الغواطر الفكرية، والبات التأملات المنطقية، بقدر ما تقل فيه السباحات الهائلة... فكل شئ واضح، وكل شئ له حدود » . (٢)

هذا مايمثل الإنطباع العام لدى قراء دواوين العقاد، خاصة دواوينه الأولى التى استمرت تحمل هذه السمات حتى بلغ العقاد الخمسين من عمره، فإذا هو يطلع علينا بدواوين يختلفان تماماً لغة وإيقاعاً وحساً عن شعره الأول. هذان هما « عابر سبيل » و « أعاصير مغرب » .

(١) فى الميزان الجديد - دار نهضة مصر للطباعة - القاهرة، ص ٩٥٤ .

(٢) كتب وشخصيات - سيد قطب - دار النهضة، ص ٩٢ .

ففى « عابر سبيل » يحاول العقاد أن يدخل إلى حياة الناس . إلى مايجرى فى الشارع المصرى ، يحاول الإقتراب من الأشياء الصغيرة . ومن هذا الدمج بين الذات والأشياء ، والذى يظهر فى شعره لأول مرة، تكشف لنا شيئاً فشيئاً رؤية جديدة . ولا تقتصر على التفاصيل التى يصورها، بل تمتد إلى أسلوب تصويرها ، فتصبح اللغة أخف وزناً ، تصبح شيئاً وثاباً .

ويقول العقاد فى مقدمة « عابر سبيل » :

« إن عابر السبيل يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد : يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل مايمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور ، فهو ضالِح للتعبير ، وأجد عند التعبير عنه صدى مجيئاً فى خواطر الناس» .^(١)

فالعقاد هنا يلتقط واقع الحياة اليومية ، ومايجرى فى خواطر الناس، ويحاول أن يرتفع بفئات الحياة إلى مستوى الإبداع . فموضوعات القصائد ليست هى الموضوعات التى يألّفها الناس فى دواوين الشعر ... «بيت يتكلم» قصيدة تحكى على لسان البيت تاريخ من سكنه على اختلاف طبائعهم وعلاقاتهم وأحداث حياتهم ... كل ساكن يحكى قصته . كما تناول العقاد صوراً مختلفة مثل واجهات الدكاكين، عسكرى المرور ، الفنادق ، بعد صلاة الجمعة ، كواء الثياب ليلة الأحد ، ليلة المأتم ، المتسول . وكثير من هذه الموضوعات التى تقع عين عابر السبيل عليها ، يرى فيها شعراً فى كل مكان . فهو يعتقد أننا إذا تعودنا العناية بالأشياء الصغيرة فسنجد فيها مايستحق الوقوف والنظر ، فإذا ماصورت شعراً ، استطاعت أن تنفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة .

فالبيت الذى يتكلم يقول :

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، بيروت ، ص ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

جميع الناس سكاني فهل تذكرون عتواني ؟
وما للناس من سر عدا آذان حيطاني
حديثي عجب فيه خفايا الأنس والجان
فكسب قضيته أيامي بأفراح وأحزان
وكم آويت من بشر وكم آويت من جان
فإن أرضاكم سرى فهاتكم بعض إعلاني
ويقول عن الساكن الأول :

هما زوجان أو شيطان لسة لاذت بشيطان
وقد عاشا وفيين بتقدير وحسبان
وما أبصرت من هذا ولا من تلك فسي آن
سرى خيانة خسر قاء تفرى عرض خزان
إذا ما ضحكك يوماً على غش وبهتان
حسدت اليد والأطلا ل في غيظي وكتمان

وأشفقت من النقص ————— مة أن تهتز أركانى (١)

وهكذا يتبع البيت ساكنيه واحداً بعد الآخر لي طرح في كل مرة صورة من الشخصية والموقف الإنساني يختلف حسب أنماط الساكنين. ومن خلال ذلك يعطيك رؤية للوضع الإنساني في تناقضاته وأشكاله المتباينة والمتصارعة. وبصور العقاد عسكرى المرور في أبيات أخرى من نفس الديوان فيقول :

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، عابر سبيل ، ص ص ٥٥١ ، ٥٥٢ .

مُتَحَكِّمٌ فِي الرَّاكِبِينَ وَمَالَهُ أَبَدًا رُكُوبُهُ
لَهُمُ الْمُثْبُوتَةُ مِنْ بِنَانَا لِكَ حِينَ تَأْمُرُ وَالْعُقُوبَةُ
مَرُّ مَا بَدَأَ لَكَ فِي الطَّرِيقِ وَرَضَ عَلَى مَهَلٍ شُعُوبُهُ
أَنَا ثَانٍ أَبَدًا وَمَا فِي ثَوْرَتِي أَبَدًا صُعُوبُهُ
أَنَا رَاكِبٌ رَجُلِي فَلَا أَمْرَ عَلَى وَلَا ضَرِيَّةَ
وَكَذَا رَاكِبٌ رَأْسَهُ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا الْعَجِيبَةِ

وهكذا تصفح قصائد الديوان ، فإذا أنت أمام لغة مختلفة عما ألفتَ عند العقاد ، فترى ألفة وتعاملاً مع الحياة اليومية المعيشة بأسلوب ينفذ عن نفسك جهامة التعبير والتزامه الصارم بصياغة عقلية جافة. فالشعر هنا يخرج من الصنعة إلى نوع من الألفة والاقتراب من الواقع ومن لغة الحياة التي تتحرر من مضايق التراكيب الجامدة .

فإذا انتقلنا إلى ديوان « أعاصير مغرب » الذي يبدو من عنوانه أنه يجسد انفعالات رجل تخطى مرحلة الشباب ، وجاوز الخمسين ، وأصبح في مغرب العمر . ومع ذلك فلهذه السن عواصفها وتجاربها الشابة ، وربما تحمل من عنف التجربة ما لم تستطع مرحلة شباب العقاد أن تحمله .

إن كل شيء يؤكد ما نزعمه من أن ديوان « أعاصير مغرب » يمثل طفرة في شعر العقاد ... إنه انتقال كبير من شعر يلتزم أناقة كلاسيكية رسمية إلى شعر يفتح النوافذ ويخلع رباط الرقبة ويتحلل من قيود كان يلتزمها لغة وإيقاعاً وإحساساً . ووقفه قصيرة للمقارنة بين دواوين العقاد الأولى وبين هذا الديوان الأخير تؤكد مازعمناه . فالعقاد لم يكن من السهل عليه أن يتنازل عن أسلوبه القديم ، ولو كان ذلك سهلاً لرأيناه يجارى أقرانه من شعراء مرحلة الانتقال من أمثال شعراء المهجر ، وشعراء أبولو أو مايسمولهم بشعراء الوجدان . كالشابي ، والهمشري ، والتيجاني ، وأحمد زكي أبو شادي ، وعلى محمود طه وغيرهم . ولكنه كان مصراً على التزام طريقته الخاصة في الصياغة بكل ثقة .

لذلك لم تكن «بالذلة» منا حين قلنا أن شعر أعاصير مغرب، يستحق «مأثرة» . إذ كيف يتنازل في هذا الشعر عن صرامته وصلابته ؟ وكيف لأن حتى «مار» بنسبته أشبه بنسبته من التزموا الرقة والعدوية من أقرانه المعاصرين له ؟ نعم ، إن في « أعاصير مغرب » بريق دم جديد ، وفيه شعاع من الإحساس لم يتوافر في شعره من قبل . وربما كان غريباً أن يظهر في تعريف الشعر . هل هو اعتداد المعتاد بنفسه وثقته في قريحته التي تستطيع أن تقدم ما يقدمه الشعر الأليف القريب من الناس والحياة ؟ هل هو في أعاصير مغرب يريد أن يتحدى ويثبت للناس أنه من السهل عليه أن يفاجئهم بإيقاع جديد ولغة جديدة ؟ ربما .

ولننظر الآن في بعض نماذج من شعر « أعاصير مغرب » لنخرج من التبصير إلى التحديد ولنرى ما يظهره هذا الديوان من جديد .

خذْ على سبيل المثال هذه الأبيات التي سداها : « هبة لا تُثقل » :

تريدن قلبي ؟ خذيه خذيه رويداك ، لا ، بلْ دعيه دعيه

دعيه إذا غبتِ عيني أرى مُحياك فيه ، وما سبى فيه

وسرا برح به خلسة وإن كنت من قبل لم تستسيه

أخاف على البعد أن تلعبى بسـه يابسية أو قـهـر مـسيه

فكم لعبة وقعت من يد يك وقوعاً أرى القناب لا يشتبه

إذا ما لعبت به هنا فـلـى لأمن أن تكسره

تريدن قلبي ؟ خذيه خذيه ولكن برئك لا تتكسره (١)

فهذه لغة يحسُّ فيها بدفقة العافية ، وتندرب إليك من وراء حجاب ، تفاجئك عندما تعرف أنها شعر النقاد ، فتهربك النقاد من أن يفتخروا به .

(١) الأعمال الكاملة ، ص ١٦٠ .

الوقت . ففي الأبيات دعابة خفيفة الوقع على النفس ، وفيها غزل من نوع خاص ،
كما أن إيقاعها يجذبك ويدفعك إلى إعادة قراءتها مرات ، لأن فيه رنة محببة ،
هذا بالإضافة إلى ما تشيعه من ألفة الحوار الذي يجسد الموقف بأسلوب تعيشه ، أو
قل قريب من الحس والنفس .

ومثل ذلك تراه في قصيدة « عُدْنَا والتقيْنَا » :

إِلْتَقَيْنَا

والتَقَيْنَا !!

عَجِبًا كَيْفَ صَحَوْنَا ذَاتَ يَوْمٍ فَالْتَقَيْنَا

بَعْدَ مَا فَرَّقَ قَطْرَانُ وَجِيشَانِ يَدَيْنَا (١)

فَتَصَافَحْنَا بِجَمْسَيْنَا وَعُدْنَا فَالْتَقَيْنَا

بَعْدَ عَصْرِ

أَيَّ عَصْرِ .. ؟

وَالنَّوَى تَجْرَى وَسِرُّ الْحُبِّ فِي الْأَكْوَانِ يَجْرَى

ثُمَّ نَادَانَا تَعَالَى فَاهْبِطُوهَا أَرْضَ مِصْرٍ

قُضِيَ الْأَمْرُ كَمَا شَاءَ ، وَعُدْنَا فَالْتَقَيْنَا

كَمْ بَكَيْتِ

وَاشْتَكَيْتِ

ثُمَّ أَلْهِمْتَ عَلَى الْغَيْبِ فَاصْفَيْنَا وَقُلْتَ

(١) كان المقاد قد سافر إلى السودان على أثر هجوم الألمان على مصر سنة ١٩٤٢ ، ثم عاد
بعد أسابيع فكان اللقاء المشار إليه .

قُلْتُ فِي السَّابِعِ وَالْعَاشِرِ مِنْ شَهْرِ سَيَاتِي
هَـ هُنَا سَوْفَ تَرَانِي ، فَرَأَيْنَا وَالتَّقِينَا . (١)

لنرى لغة تصدر عفوية ، كأنها عفو الخاطر ، تحمل إحساسها في صدق وفي غير افتعال ، وتبلغ تأثيرها في غير ضجيج . إنها البساطة التي تصل بوثة من وثباتها ما لا يبلغه المنطق الصارم ، والنزعة العقلية . بل هو شعر لا يجد غضاضة من الخوض في شئون النفس والحياة العادية أو اليومية ، فالشعر ليس في سموه عن شئون الحياة الصغيرة ، بل هو بما يحققه من حس صادق ، أو موقف نابض من مواقف الإنسان .

ثم تأتي بعد ذلك قصيدته في رثاء مَيّ ، وهي من عيون شعر العقاد ، لا لأنها تصدر عن انفعال حقيقي أصيل ، ولا للصلة الحميمة التي كانت تربط بين العقاد ومَيّ ، ولا للشعور بالفقد الذي يحسه لوفاة صديقه فحسب ، بل لأن قصيدته استطاعت أن تنقل هذا الإنفعال لدى القارئ . فالشاعر لا يرتفع عمله على أساس من انفعاله الخاص ، بل على أساس ما يثيره الشاعر أو يولده لدى المستمع أو القارئ من هزة عاطفية ترجه رجاء ، وتمتعه فنا . يقول العقاد :

أَيْنَ فِي الْمَحْفَلِ مَيّ يَا صَحَابَ ؟

عَوَّدَتْنَا هَاهُنَا فَصَلَ الْخَطَابَ

عَرْشُهَا الْمُنِيرُ مَرْفُوعُ الْجَنَابِ

مُسْتَجِيبَ حِينَ يُدْعَى مُسْتَجَابَ

أَيْنَ فِي الْخِفْلِ مَيّ يَا صَحَابَ ؟

* * *

سَأَلُوا النُّخْبَةَ مِنْ رَهْطِ النَّدَى

(١) الأعمال الكاملة ، ص ٦٨٥ ، ١٨٦ .

أَيْنَ مَيٍّ ؟ هَلْ عَلِمْتُمْ أَيْنَ مَيٍّ ؟
الحديث الحلو واللحن الشجيُّ
والجبين الحر والوجه السنِّي
أَيْنَ وَلِيَّ كوكبَاهُ ؟ أَيْنَ غَابَ ؟

* * *

أَسَفُ الْفَنِّ عَلَى بَلَدِ الْفُنُونِ
حَصَدَتْهَا ، وَهِيَ خَضِرَاءُ السَّنُونِ
كُلُّ مَا ضَمَّتْهُ مِنْهُنَّ الْمَنُونِ
غُصَصَ مَا هَانَ مِنْهَا لَا يَهُونُ
وجراجاتٌ ، وبأسٌ ، وعذابٌ

* * *

ويقول في نفس القصيدة :

شِيمَ غُرَّرَ رَضِيَّاتٌ عَذَابُ
وحجى ينفذُ بالرأى الصُّرَابُ
وذكاءُ ألمعى كالشَّهَابِ
وجَمَالٌ قُدْسِيٌّ لَا يُعَابُ

كُلَّ هَذَا فِي الْجِرَابِ .. ؟ آه مِنْ هَذَا التَّرَابِ .. !! (١)

* * *

(١) الأعمال الكاملة ، من ص ٧١٤ إلى ص ٧١٩ .

والقصيدة كلها ترنيمة حزينة تجسد ما في قلب العقاد وما احتجزه في داخله من مرارة يحاول أن ينفث من خلالها ما يعينه على التجلد ، وما يخفف عنه معاناته وعذابه واستغاثته المكبوتة المكبوتة ... وكل هذه المشاعر هي التي تشترك في إضفاء الحرارة واحداث الهزة والإثارة في النفس ، فنجدها تنمو داخل القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تبلغ بها الذروة . كما نستشعر هذا الحنين اليأس ، وهذا الصوت الخفي الذي يحمل هيام الروح ولهفة النفس والشعور بالجزع والعجز العاجز أمام قدر لا يملك له دفعا .

أما الموسيقى ، وتقطيع القصيدة إلى مقاطعات تنتهي بنهايات متلاقية ومتشابهة وتعتمد على الإيقاع المقسم والموزع ، فإنها تعمل على تحول المادة اللغوية إلى ناتج مكتمل واضح ، وإحساس واحد مهيمن . ثم انظر إلى هذه الصفات التي وُصف بها مي في تتابع يجمع أفضل ما يتحلى به الإنسان من فضائل تشعر فيها نوعاً من التلقائية ومن الإرادة الفطرية . كما تدلك على إعجاب الشاعر وحبه العميق لمي . ثم انظر بعد عرضه لهذه الصفات كيف ينهي المقطع الأخير بقوله المعبر عن الأسى والمرارة والحسرة عندما يقول : كل هذا في التراب ... آه من هذا التراب !!

وبعد ، فهذه رائعة من روائع ديوان « أعاصير مغرب ش ما أظن أن لها مثيلاً في دواوينه السابقة ... فهذه الجذوة التي تسيطر عليها العذوبة والحرارة والأنات المستسلمة تكشف لك عن قسما فاصلة وعن نوع جديد من الشعر يظهر في خريف العمر عند العقاد .

فقد كان ميله الطبيعي ومنهجه دائماً في كتاباته النثرية والشعرية على السواء هو الخضوع إلى العقل . إن السيطرة التي كان يطمح إليها هي السيطرة على العقل والالتزام بما يصدر عنه ، وأن يعرف كيف يعمل ، وكيف يتحكم في الوصول إلى أحكام عقلية صلبة .

وقد وجه العقاد جهوده لتحقيق هذا الهدف . ونحن نعتز أن نزعه هذه قد نفعته وأعانتة على الدراسة العلمية المنهجية الجادة التي ظهرت في سائر كتبه ومؤلفاته ودراساته في الأدب والتاريخ والسياسة والمجتمع . أما التزام هذا النهج في الشعر فأمر يفسده .

تعبث الرحمن شكري

كان أحد الثلاثة الكبار الذين قادوا حركة التطور في الأدب والنقد في مطلع هذا القرن ، والذين أطلق عليهم جماعة الديوان أو شعراء الديوان . وهم شكري والمازني والعقاد . كان لهؤلاء جعرا دور كبير في مرحلة التحول التي تمت في حياتنا الأدبية والفكرية ، حينما أعطوا للكلمة الشعرية والكلمة النقدية مفهوما جديدا . وحاولوا تغيير مسار الشعر والنقد على السواء ، وكانت هذه المرحلة هي مرحلة الانتقال، بكل ما في الكلمة من معنى مرحلة بين مرحلتين : مرحلة الجمود والركود، ثم مرحلة التطور التي انتهى إليها أدبنا المعاصر.

وفي مرحلة الانتقال هذه حمل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري من جانب وشايل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد في شعرنا المعاصر.

وانتهت نقطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تخطيط الصورة التي انتهى إليها شعر شوقي وحافظ اللذين كانا قد تربيا على عرش الشعر التقليدي بعد حركة البحث التي قام بها البارودي ، وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً عنيفاً ، حتى إذا تمت عملية الهجرم هذه على قلاع التقليد أخذوا في بسط آرائهم البناءة في الأدب والشعر.

وبهذه اليوم أن نقف عند أهم ما أثاره شكري من قضايا تتعلق بتحرير الشعر من قيود الجمود والتقليد ، وأهم هذه القضايا على الإطلاق قضية الرحمة العضوية للقصيد . وهي قضية لها خطورتها وأهميتها ، لا لأنها أحد المعامل التي استخدمها بشوقي أو بغيره حتى يفسد نقاد العصر للإطاحة بقيمة القصيدة العربية القديمة ، ولكن لأنها مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بعملية الإبداع الفني ، ولأنها ثانياً إحدى الركائز الهامة في تجديدنا للشعر وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه .

وإذا كان موضوع الوحدة بهذه الخطورة فمن المؤكد إذا فهمت على حقيقتها أن تكون وسيلة بناء لأهدافه ، فتعيننا على إحياء القديم بحيث يصبح القديم تجربة حية في نفس الناقد ، ويقول شكرى في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ..

«ينبغي أن ننظر في القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة .. كما ينبغي للناقد أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والفكر»

هذه الدعوة الأولى التي ينبغي أن تسبق جميع الدعوات للفصل بين التقليد والأصالة ، بين الجمود والحرية أو بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم الذى هو مجموعة من الجزئيات الباردة التى يجمع بينها المنطق لا الخيال .

هذه الدعوة ترتبط كما قلنا بجوهر الشعر وحقيقته ، لأنها تقضى على كثير من الأعشاب الضارة التى شاعت فى ساحة النقد الأدبى عصوراً طويلة ، والتى كانت تجعل الذروة للبيت الشعرى لا للقصيدة ، إلا أن دعوة شكرى كانت تعمل على جعل الوحدة للقصيدة التى ينبغي أن تحمل إحساساً واحداً مهيماً من بدايتها إلى نهايتها فتصبح كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذر إلى الساق إلى الأغصان فتلون الشجرة كلها بلون واحد ، وعندئذ تصبح القصيدة تجسيدا للخطة شعرية واحدة أو موقف من الوجود واحد (١) . وتحقق بذلك الكيان العضوى الذى يتكون من مجموعة من الخلايا الحية ، كل خلية تحمل داخلها من العناصر ما تحمله الخلية الأخرى ، فتتطور القصيدة من داخلها نمواً متدرجاً حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو ما يسمى بالأثر الكلى الموحد.

ومعنى هذا الشكل العضوى أن كل سطر كما يقول كولردج يلد السطر التالى له ، وأن كل كلمة تنجب الكلمة التى تليها ، لذلك كان حذف بيت من القصيدة معناه تعطيل خلية حية عن وظيفتها.

وما أثار شكرى من قضايا فى هذا المجال قضية التصوير المجازى فى الشعر ، وهو

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ٧٠.

موضوع متصل اتصالاً وثيقاً بموضوع الوحدة بل هو نابع منها ، فقد تحدث شكرى عن قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز فى الشعر وعن وظيفتها يقول شكرى .

« قد تكون القصيدة مملوءة بالتشبيهات ، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر وقد تكون خالية من التشبيهات ، وهى تدل على عظمة خياله ، وقيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة . ولا يراد التشبيه لنفسه أو يقصد لذاته .. وخير الشعر ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية . »

وهنا يلتقى شكرى مع آخر ما انتهى إليه النقد المعاصر فى ثلاث حقائق هامة ، أولاها :

ان الصور المجازية فى الشعر لا تقصد لذاتها والا كانت مجرد شكل خارجى . والحقيقة الثانية : إنه لا تميز بين اللغة العارية واللغة المزخرفة فى الشعر فليس لإحدهما ميزة على الأخرى . وليس حتماً على الشاعر لكى يجيد أن يمتلىء شعره بالتشبيهات أو الصور البلاغية ، فالشاعر قد يصل إلى أعلى مستوى من الجودة لمجرد التعبير تعبيراً صادقا وموحياً .

أما الحقيقة الثالثة التى وقع عليها شكرى فى نصه هذا : أنه استطاع أن يفرق بين التشبيه الذى يقصد إلى إيجاد علاقة جزئية أو منطقية بين شيئين وبين تشبيه آخر هو جزء من نسيج التجربة الحى .

أحمد زكى أبو شادى

هو رائد من رواد حركة التطور فى شعرنا المعاصر .. فى مرحلة التحول التى مهدت لظهور معالم التجديد فى شكل القصيدة ومضمونها .. وهو مؤسس جماعة « أبولو » التى سمى شعراؤها بعد ذلك بشعراء الوجدان ، لانطلاقهم فى تجربتهم الشعرية عن عاطفة نابغة من لحظة شعورية واحدة ، ومن رؤية تسود أجزاء القصيدة وتنتشر فيها حاملمة أثراً وجدانياً واحداً .

أصدر أبو شادى مجلة أبولو فى سبتمبر عام ١٩٣٢ ، وهى تعتبر أول مجلة أدبية رائدة فى الشرق العربى ، جمعت من الطاقات ، والتف حولها من الأدباء والكتاب والشعراء ما لم يتوافر لأية مجلة أدبية أخرى . ولو أتيج لهذه المجلة أن تعيش عمراً أطول لكان للأدب والشعر فى هذه الفترة شأن آخر . اختير لرئاستها عند أول إنشائها الشاعر أحمد شوقى ، ثم تولاها من بعده خليل مطران أستاذ أبى شادى الأول ، ومع ذلك فقد كان أبو شادى هو المحرك لهذه المجلة وراندها . وأخذت المجلة تصدر حتى عام ١٩٣٥ ثم توقفت لأسباب أهمها العجز المادى الذى حال دون استمرار صدورهما . ومع ذلك فقد ظل أبو شادى يعمل فى حقل الأدب بطاقة فريدة من نوعها .

كان طول حياته معنيا بالشعر والشعراء ، وبالمجتمع المصرى . وحبه للجمال ، وهيامه بالطبيعة فرق عنايته الخاصة بمثله الأخلاقية التى عالى الكثير من جرائنها إلى آخر لحظة فى حياته . يقول متبرماً بأخلاق الناس :

لم يبق إلا أن يكفن بعضنا

ماذا يرجى بعد أن طعن الهوى

قد كان يضيق وبألم ويسخط ويثور على ما يراه من اعوجاج ، ولكن حبه للحياة والناس كان أقوى من هذا كله .

ولم يكن أبو شادى صاحب مذهب محدد فى الشعر ، بل كان موسوعة اتسعت للمذاهب والفنون الشعرية الحديثة كافة .

ولعل من أهم ما يذكر لأبى شادى من إضافات حقيقية فى مجال الدعوة إلى التجديد ، والتي ربما كانت خافية على كثيرين منا ، اهتمامه بالمسرح ومتابعته له ، والمامه بتطور فنونه عند الغربيين مما شجعه على أن يخوض تجربة رائعة فى محاولة خلق مسرحيات شعرية غنائية على نمط فن الأوبرا ، فكانت محاولة منه لخلق هذا الفن فى مصر . وكان ذلك فى الوقت نفسه الذى بدأت تظهر فيه مسرحيات شوقى الشعرية .

ألف عدداً من هذه « الأوبريتات » إذا صح أن نسميها كذلك ، واختار موضوعاتها من التاريخ القديم والحديث من عالم الأساطير والرموز ، منها أوبرا «إحسان» و«أورشير» و«الآلهة» و«الزباء» .

ولم يتح لهذا الفن الجديد الذى أقبل عليه أبو شادى جاداً ومخلصاً أن يستمر ، فلم يلبث أن انقطع عنه بعد فترة وعاد إلى الشعر الغنائى .

ومع ذلك فقد كانت محاولة لإرساء فن الأوبرا المصرية التى كنا نود أن نحظى بتشجيع أكبر .

ولم تتوقف تجارب أبى شادى الطموحة عند هذا الحد . فقد أراد أن يقتحم بشعره مجال القصة الاجتماعية التى سبقه إلى شىء منها أستاذه خليل مطران فى قصيدة «الجنين الشهيد» ، والتي كانت تعتمد فى تأليفها على بعض العناصر الدرامية . لم يقنع أبو شادى بما قدمه أستاذه فى هذا المجال ، ويبدو أن طواعية الشعر فى يديه وسهولة نظمه قد شجعت على أن يمارس الكتابة فى هذا الاتجاه الجديد ، فنشر فى كتابين منفردين قصيدتين ، «نكبة نافارين» و«مفخرة رشيد» فى عامى ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ ثم أعقبها بقصتين اجتماعيتين كبيرتين كتبهما شعراً ونشرهما فى عام ١٩٢٦ ، إحداهما قصة «عبدك» والأخرى قصة «مها» .

وعلى الرغم من هذه المحاولات الجريئة فى ميدانين جديدين على الشعر العربى فإن مجال أبى شادى الحقيقى لم يكن فى القصة أو المسرح ، بقدر ما كان فى شعره الغنائى الذى اتسم بالتنوع والشمول والغزارة والرغبة الجامعة فى التطور والتجديد .

ولمة خطوة هامة فى مسار التجديد ربما كانت هى الأخرى خافية عن كثيرين ، وهى محاولة الخروج على الشعر العمودى ونظام القصيدة والتحرر من شكلها ، فنراه ينظم شعرا يعتمد على نظام التفعيلة الواحدة فى وقت مبكر جدا سبق به رواد هذا النظام الجديد فى الشعر ، وترى مثالا لهذا فى قصيدته «الثلج والربيع» التى يدعوقها للسلام يقول :

كلهـو الربيع ينمق للأرض عصرا جديدا

وكم يستعين ويضمن حلم العفـاة فلا لـرعة ترهق

ولا بأس بطرق

وكان أبو شادى يؤمن بانطلاقة النفس على سجيتهـا ، ومع ذلك فكثيرا ما كان يحاصره الفكر الذى يقيد من هذه الانطلاقة ، فيعوق لفته أحيانا من طلاقتهـا ، وتنحدر إلى التقريرية والنثرية فى بعض قصائده . أما دوره القيادى فى حركة التطور فأمر لا ينكر ..

التيجاني يوسف بشير شاعر الجمال

تأليف الدكتور عبد المجيد عابدين

عرض وتحليل وتعليق

لقد أحسن الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين حينما جعل المحور الأساسي في دراسته للشاعر السوداني « التيجاني يوسف بشير » يدور حول محور موضوع الجمال . وليس غريباً أن يطلق باحثنا على التيجاني « شاعر الجمال » ويخصه بهذه الصفة دون سواها . فهو عند المؤلف أحد الذين وهبوا حياتهم لقضية الجمال وقضية الحب ، بل لقد ذهب في هذا درجة جعلته يرى في الجمال والحب خلاصه وعزاءه وسلواه ، يفرغ إليهما من قسوة الواقع وآلامه ومعاناته .

وفي رأى أن تسمية التيجاني بشاعر الجمال كانت في مكانها لأنها تؤكد على مظهرين هامين من مظاهر التغير الشعري في مرحلتنا الحديثة، وتتفق معهما :

المظهر الأول يرجع إلى أن السمة الكبرى في التحول أو التغير . والتي تظهر واضحة في شعرنا العربي المعاصر هي تغير الرؤية . بل لعل هذه السمة أن تكون من المؤشرات الأولى للتغير ومن دوافعه الأساسية .

وليس خافياً على الدارسين والباحثين اليوم أن التغير الشعري الذي طرأ على مرحلتنا الحديثة صياغة وأسلوباً ومحتوى كان يتبادل الأثر مع تغير الرؤية . وعلى أساس من هذا كانت صور الشعر الحديث ورموزه تتحول من أنماط تقليدية فاقدة للجدّة والحيوية إلى أنماط جديدة حية . ومن هنا يمكن القول بأن التغير الشعري ظاهرة صحيحة طالما أنه يعبر عن الطبيعة البشرية والفنية في تحركها الدائب والمستمر والمتصل نحو المستقبل .

هذا فضلاً عن أن القضية الشعرية تبقى - كما كانت دائماً ، وكما ينبغي أن تكون - تبقى كما هي في جوهرها : قضية الإنسان الأزلية في حريته وحبّه وتمردّه وأزماته وفكره ورؤيته للحياة والوجود ، وكل تغير في الرؤية إنما هو محاولة في

الحقيقة لتأكيد هذا الهدف الذى هو قضية الإنسان والحفاظ عليه جوهرًا لقضية الشعر (١).

وعشق التيجانى للجمال وموقفه من الحب هما القضية الأساسية التى تشكل رؤيته والتى أخذت تتبادل الأثر مع تغير أسلوبه وصوره ورموزه الشعرية ، فكانت سمة من سمات التغير الواضحة فى فنه الشعرى .

أما المظهر الثانى فهو أن شعر التيجانى يعتبر مرحلة متقدمة من مراحل الرومانسية . ونحن نعلم أن الرومانسية هى دعوة إلى اعتناق الجمال ، لدرجة صارت كلمة « رومانسى » تتضمن صفة الشئ الجميل بغرابته والذى يلد للمرء أن يتخيله لابتعاده عن الواقع ، وهى تعنى كذلك الرمز إلى حنين فى النفس إلى ما كان فى جماله سحرًا أو خارقًا للطبيعة لا يفسر ، مما جعل الأدباء يطلقون كلمة « رومانسى » على « شعور » المرء عند رؤيته للشئ ، أكثر مما تطلق على التعبير عن طبيعة هذا الشئ .

كما أن الرومانسية حينما بدأت تبعد فى معناها عن الأصل الذى اشتقت منه ، أصبحت ترمز إلى حنين للتأمل تثيره كآبة ووحشة الإحساس بالحياة .

وبعد ذلك تطور المعنى إلى ما هو أشمل حين صارت الرومانسية ينبوع الفكر والإبداع ، وحين أصبح الرومانسى مصدرًا للرغبات التى لا تُحد ، والأحاسيس التى لا يكبحها زمام ، والشعور بالأبدية فى اللحظة الآتية ، ثم الاستغراق فى غمرة من الحب تخلط بين الفرحة الكبرى والأسى العميق ، حتى ليجد الرومانسى نفسه مرغما على البحث عن أساليب جديدة لمعالجة العواطف التى تخرج به ، لثورتها ، على الحدود الفنية الموضوعة ، وتدفع به إلى التمرد على الأسلوب التقليدى ، والبحث عن جماليات أخرى .

هذا فضلًا عن أن الرومانسى بطبيعته التى أشرنا إلى بعض ملامحها ، باحث عن الجمال عاشق له معتبرا إياه جنته المفقودة التى تعرضه عن مآسى الحياة وشروطها ، وبخاصة أنه بطبيعته ورهافة حسه ، يبالغ فى الشعور بمحن الحياة ويراه شينا قاسيا

(١) مقدمة كتاب النار والجوهر - جبرا إبراهيم جبرا .

لا يحتمل ولا يطاق .

وأهم ما دعا إليه الرومانسيون أن بعضهم قد جعل من الخيال وسيلة للمعرفة ، لدرجة جعلت « جون كيتس » أحد شعراء الرومانسية المعروفين يقول بأن كل شيء يُعلن الخيال بأنه جميل فهو حقيقة . ويقول كذلك : « لست وألقا من شيء سوى قدسية خلجات القلب وصدق الخيال » . وكيتس يربط دائما بين هذه الثلاثة : « الخيال والجمال والحقيقة » مبتدئا بالخيال الذى يكتشف الجمال فيُعين به الحقيقة .

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعرائهم مثل « شيلي » . نراه لا يرى فى الخيال وسيلة لإدراك الجمال فحسب بل وسيلة أيضا لخلاص النفس البشرية وإصلاح العالم^(١) .

وظاهر من أقوال كيتس وشيلي أهمية العلاقة الوطيدة التى تؤلف بين الخيال والجمال والحقيقة ، وأن كل شيء يقول عنه الخيال أنه جميل فهو حقيقة . هذه أمور تفسر إلى حد كبير مكانة الجمال ودوره فى تحقيق اللذة والخيلاص ثم الإصلاح ، إصلاح الحياة والنفس فى وقت معا .

ومن هنا جاءت علاقة الجمال وأهميته بالقياس إلى شاعرنا التيجانى ، ومن ثم جاء حرص الأستاذ الجليل على جعل الجمال محورا أساسيا وصفة جوهرية فى منحى الشاعر واتجاهه الفنى والفكرى . وهكذا يمكننا أن نفهم معنى تسمية التيجانى بشاعر الجمال .

المنهج والخطوة والمحتوى :

أما منهج الكتاب فإن أكثر ما يلفت النظر فيه أنه المنهج الذى يتعد عن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهارس ، فتلك عقلية تسيطر على كثيرين ممن يبحثون عن الشخصية التى يدرسونها ، وقد يكون هذا اللون من العقلية ضرورياً فى بعض الأحيان ، ولكنه من المؤكد أمر لا يكفى فى دراسة الشخصية الأدبية ، بل

(١) ما هى الرومانسية : « جبرا إبراهيم جبرا » من كتابه الحرية والطوفان ص ٨٤ ، ٨٥ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

لا بد من اللون الآخر الذى يصور الحياة أو يهب الحياة ويحدد ملامحها .

ولقد فطن أستاذنا الجليل إلى طبيعة الشخصية التى يدرسها فأثر أن يقدمها للقارئ فى صورتها الحية بلون مزاجها وطبيعة تكوينها ، فإن ذلك أهم عند الدارس من غير شك ، بل هو أثر لديه ولدينا من الحوادث والمعلومات ، لأن ما يكشف عن الطبيعة والمزاج هو مفتاحنا الحقيقى للتعرف على الشخصية الأدبية التى ندرسها حتى نراها ظاهرة ، محققة لذاتها ، كاشفة عن مكنونها من بين منات الشخصيات .

أما المؤثرات التى أثرت فيها وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات ، فيكفيها منها ما يحمل طابع الخصوصية ، ويدل على معدن هذه الشخصية ، وما عدا هذا من التفضيلات فليس إلا لغوا لا غناء فيه ، وزحمة قد تغطى على الخطوط الرئيسية للصورة التى نشدها .

أما دراسته للشاعر ونصوص شعره فقد اعتمدت على الدراسة التحليلية الموضوعية التى تستمد أحكامها من الرجوع إلى الأثر الثنى ، وتأمله ورؤية الحقائق الفنية والنفسية ، تلك التى يعين على اكتشافها التدقيق الأصيل ، التدقيق الذى يصدر عن حساسية موهبة بالشعر ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن الناقد قد تمكن حقاً من إحياء صورة الشاعر ، بمعنى أن أصبح شعره تجربة حية فى نفس الناقد .

لذلك اعتمد منهج التحليل على أسس هامة هى الذوق والتحليل والمقارنة والحكم المعتمد على الموضوعية التى تستند إلى مقدمات تؤدي إلى نتائج مقنعة ، حتى يخرج الحكم من حيز الخصوص إلى حيز العموم فيفتح به أكبر ندر من القراء . عندئذ يصبح ذوق الناقد وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تسمح لدى الناقد كما لدى الآخرين . هذا بالإضافة إلى ربط الأحكام والتفسير بما فى طبيعة الشاعر وشخصيته ، بين فنه وطبيعته النفسية ولون مزاجه الشخصى .

هذه هى أسس منهج الباحث فى التحليل والدراسة أجملناها فى خطوط عاجلة على أمل أن نوضح أثرها فى دراسته وذلك من خلال عرض وطرحه للقضايا الهامة

التي اختارها محاور لبحثه ودراسته للشاعر..

خطة الكتاب :

أما محتوى الكتاب فيظهر من خلال ما اختاره الباحث من قضايا أساسية تظهر من خلالها مقومات شخصية الشاعر وتفكيره وسلوكه وإبداعه ، فجاءت هذه القضايا متتابعة على النحو التالي :

- | | |
|--|--------------------|
| أولا : نفسية الشاعر من شعره | من ص ٧ إلى ص ١٧ |
| ثانيا : شعره في الحب والجمال | من ص ١٨ إلى ص ٦١ |
| ثالثا : خصائصه فيه | من ص ٦٢ إلى ص ٩٧ |
| رابعا : المقارنة بين التيجاني وأبي القاسم الشابي | من ص ٩٨ إلى ص ١٠٩ |
| خامسا : الطفولة في شعر التيجاني | من ص ١١٠ إلى ص ١٣٣ |
| سادسا : الحيرة في شعر التيجاني | من ص ١٢٠ إلى ص ١٣٤ |

وقد راعت الخطة - كما هو واضح - أن تعالج العناصر الأساسية التي يتجمع من خلالها إعطاء مفهوم واضح لشخصية الشاعر وفنه ، ونرى أن الموضوعات التي شملها قد تألفت تألفا طبيعيا لبلوغ الهدف المطلوب . إلا أننا كنا نفضل أن تأتي المقارنة بين التيجاني وأبي القاسم الشابي في الفصل الأخير ، أي بعد الفراغ من كل ما يتصل بمواقف الشاعر الفكرية والنفسية والإبداعية ، وبعد أن نخلص تماما من الحديث عن الشاعر حتى تكون المقارنة بعد ذلك كاشفة عن أبرز ما يتميز به التيجاني بين شعراء عصره . وخصوصا عند الموازنة بينه وبين شاعر معاصر له ، ومشابه كذلك في كثير من الظروف والاتجاه ، ومع ذلك فقد كان التمايز بينهما واضحا على الرغم من وجوه التشابه بين الشاعرين .

وربما رأى الباحث في تأخير فصلى الطفولة والحيرة في شعر التيجاني ، وجعلهما يأتيان بعد المقارنة بين الشاعرين ، أنهما من الخصائص التي ينفرد بها التيجاني ، أو يختلف فيهما عن صاحبه أو شبيهه أبي القاسم الشابي . غير أننا مازلنا نرى أن عناصر نفسية أو فنية مثل الطفولة والحيرة كانت في رأينا من

الخصائص الواضحة في شعر الشابي ، وكان من الممكن أن تكون من موضوعات المقارنة بين الشعراء .

أما ما عدا هذه فقد تدرجت موضوعات البحث تدرجا طبيعيا في الكشف عن مقومات الشاعر النفسية والفنية ، خاضعة للمنهج الذي لا مفر منه أمام من يريد أن يفهم عالم الشاعر الفني والشخصي . ولنبداً بنفسية الشاعر كما تتمثل في شعره وهي المسألة الأولى التي بدأ الباحث بها دراسته .

نفسية الشاعر :

كان لابد من التعرف على جوانب شخصية الشابي قبل البدء في الدراسة ، فمفهوم الباحث للشخصية أساس هام للوصول إلى المقومات الأساسية التي ينطلق منها الشاعر في تفكيره وسلوكه وإبداعه الفني . وكثيرا ما أشرنا في دراستنا للشخصية الفنية إلى ضرورة وضع اليد على مفاتيح هامة في التفكير والسلوك والإبداع . فهذه الثلاثة هي جميعها محاور متلازمة ومترابطة ، وتصدر من منبع واحد هو نفس الشاعر التي تجتمعت لها من الخصائص الذاتية ما يجعلها نمطا من الفكر والسلوك والإبداع الفني يقف متميزا ومستقلا عن غيره .

وغنى عن البيان أنه بدون تحديد لهذه الخصائص ، والوصول إلى أبرز عناصر التكوين والإحياء لصورة الشاعر وطبيعته الخاصة تصبح دراستنا لشعره ناقصة أو مفتقدة للأساس الثابت الذي يقوم عليه البناء . بل إننا نعتقد أن أية دراسة للشابي يوسف بشير لا تقوم على أساس من تصور سليم لشخصيته تغفل شامخة وعاجزة عن إعطاء نتائج مقنعة لعالم الشاعر النفسي والإبداعي على السواء .

هذا هو ما أكدته الأستاذة الجليل حين جعل الفصل الأول من كتابه يتناول نفسية الشاعر .

وأول ما أثاره أستاذنا تلك العلاقة الإيجابية المؤكدة بين نفسية الشاعر وشعره ، وأن شعره مرآة لنفسه وفكره ورؤيته للحياة والناس ، ومن ثم فشعر

التيجاني من هذه الناحية تعبير صادق عن إحساسه وموقفه الفكري .

ولعل أول ظاهرة تدل على ذلك رهافة حس الشاعر وسرعة انفعاله وحدة شعوره ، وأنه شديد التأثير بما يقع له أو ما يمر به . فهو سريع الرضى ، سريع السخط ، تفرحه الأحداث وتخزنه بنفس القدر . وأنه من هؤلاء الذين لا يقدرّون على عزل أنفسهم عن هذه المؤثرات ، فهم يشاركون في كل ما يمر بهم مشاركة عاطفية . ومن ثم كان عليهم حينئذ أن يتحملوا ما يقع لغيرهم ، ويشعروا بما آسى الناس وآلامهم ، ومن هنا كان موقف التيجاني من مجتمعه وقومه موقف المستجيب المشارك والمنفعل بدرجة تفوق ما يشعر به الإنسان العادى .

كما أشار الباحث إلى ما يتمتع به التيجاني من قدرة على التأمل العميق الذى لا يقف عند سطوح الأشياء وظواهرها ، وإنما كان من هؤلاء الذين يفوصون فى باطن الحياة يتعمقها ويتفهمها ، فإذا هو يجدها - أى الحياة - سلسلة من المتناقضات والمفارقات فعزفت نفسه المرفقة - عنها وآثرت البحث عن وجود آخر ، أر عن نموذج يستريح إليه . فأخذ يتطلع إلى المثل العليا أو النموذج الأمثل وهما عنصران مفتقدان ، فزاده هذا سخطاً على الحياة وتبرماً بها . وهذا ما دفع الشاعر إلى البحث عن الخلاص .

ويشير باحثنا إلى أن النموذج الأعلى لشاعرنا التيجاني هو ذلك الفيلسوف الذى يمشى عارى المنكبين ، مرتدياً ثوباً خلقاً ، مشرد النفس لا مال لديه ولا جاه ، يعيش فى الدنيا بجسمه ويعيش فى العالم العلوى بعقله وروحه .

ويقودنا هذا إلى موقف التيجاني من الحياة فهو متطلع إلى الروحانيات لا يأبه بالماديات ، يحب النزعة الصوفية ، زاهداً فى المظاهر، ولعل معاناة الشاعر فى صغره للفقر جعلته يتجاوب مع مشاعر الفقراء ويثور على من يكتزون المال والثروات ، ويتجه إلى حياة تتطلع إلى كنوز أخرى غير كنوز المال :

ولى فى كنوز الحب سلوى ورغبة	بحسبى ، ولا خُلفٌ لديه ولا مَطلُ
وحسبى ما أثريت منها ، وإننى	ليصرف نفسى عن نُضاركم شُغل

وبهذه اللوحات التي التقطها الباحث لنفسية الشاعر استطاع أن يضع بين يدي القارئ أهم عناصر التكوين والإحياء في شخصيته : رهافة الحس ، وسرعة التأثير ، والتفاعل مع مشاعر الآخرين والإحساس بهم وتحمل مسئولياتهم ، والتذمر من فساد الحياة والعزوف عن مساوئها - والتطلع إلى المثل العليا والبحث عن مخرج يقيه من وعاء الحياة وقسوتها - واهتدائه آخر الأمر إلى النزعة الروحية والزهد في الماديات والتعلق بالجمال والحب واعتبارهما ملاذاً يحميه ويعززه بقدر ما يتمتع به ويرضيه .

ومن هنا جاء توجه الشاعر إلى الحب والجمال فكان هذا مدخلا لدراسة هذه الناحية في شعره عند الدكتور عابدين .

شعر الجمال :

ثم يخطو الباحث إلى مبحث الجمال في كتابه وكيف تغنى شاعرنا التيجاني بالجمال وعبادته في شتى مظاهره . فحاول الباحث أن يستقرى الجمال في نواحيه الثلاث : الجمال البشري والجمال الإلهي وجمال الطبيعة .

وقد عرفنا أن طبيعة التيجاني كانت تدفعه دفعا إلى التماس النجاة من التبصع الأخلاقي الذي لا يريد أن يلتصم ، والشنات النفسى الذى عبثا يريد أن يستقيم ، ومن حاسته الأخلاقية الجريحة التى تشد الالتام والشفاء . فلم يكن من ملجأ إلا النزوع الطبيعى نحو الخير ، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أكثر طهارة .. إنه الخوف مما فى القلب من وحشة ، وأنه الحنين المتصل لطور من الحياة يسوده الأمن النفسى .

هذا هو ما دفع شاعرنا إلى إثارة غريزة الصديق فيه فأخذ يبحث عن الطهر فى الجمال وفى صور الطبيعة ، وهذا هو السر فى أسف الشاعر المستمر على طفولته الضائعة وبرأته البدائية .

وفى دراسة أستاذنا للجمال بأقسامه الثلاثة : البشرى والإلهى والطبيعة ، كان يريد أن يؤكد على حقيقة هامة هى أن فى الثلاثة خبتا واحدا مشتركا وروحاً

واحدة أصيلة ، تربط بين الجمال فى هذه المخاور الثلاثة . هذا الخيط المشترك هو نفس الشاعر الخيرة التى ترى فى الجمال البشرى عمقا يصل به إلى الجمال الإلهى ، وفى كمال الاتصال بالطبيعة طريقا إلى الحنين المتصل الذى يصلنا بالحق سبحانه وتعالى . يقول الدكتور عابدين :

« لقد بلغ حب الجمال الإنسانى عنده حد العبادة . وكأنه كما يقول هو - قد جعل بين أنفاسه والحب عروة لا تنفصم . فهذه الأنفاس التى تتردد فى هيكله وتترقب عليها حياته ، ويقوم عليها كيانه ، كأنما نسج منها حبه ، وصاغ منها غرامه ، فصار النزاع الروح من جسده كالتزاع الحب من قلبه :

وعبدناك يا جمال وصننا لك أنفاسا هياما وحباً

ويقول الشاعر :

مَنْ تَرَى وَزَعَ الْمَفَاتِنِ يَا حَسَنَ وَمَنْ ذَا أَوْحَى لَنَا أَنْ نَحْبَا

مَنْ تَرَى عَلَّمَ الْقُلُوبَ هَوَى الْحُسْنِ وَقَالَ اعْبُدِي مِنَ السَّحَرِ يَا (١)

وهكذا يربط الشاعر بين الحب البشرى والحب الإلهى ، ويرى فى الاثنين عبادة هى عبادة الجمال . والذى يؤكد هذه الحقيقة أن غزل الشاعر بالمرأة وحبها لها كان منزها عن الحسية والجسدية ، فجعل المرأة جمال من صنع الله ، وهو أشبه بجمال الطبيعة الذى أبدعه الله سبحانه وتعالى . فالشاعر فى بحثه وعشقه للجمال البشرى إنما يسعى إلى التماس سر هذا الجمال وعظمة مبدعه ، وما يثبته هذا الجمال فى النفوس من سحر وسعادة وتمجيد للروح الخالقة . وهنا يربط الشاعر بين الحب والفن ، فجعل المخلوقات وجمال الطبيعة ليسا فى جوهرهما وحقيقة أمرهما إلا نتاجا فنيا تربطه بملكة الشعر خيوط قوية . وثمة حقيقة أخرى فى تعلق التيجانى بالجمال وهى أن تعلقه بالحياة ليس فى حقيقته إلا تعلقاً بهذا الجانب المضى منها وهو ما فيها من جمال يجعل الشاعر يتمسك بالحياة ويعيشها .

ولم تكن صلة التيجانى بهذا العالم هى صلة المتصوف الزاهد فى الحياة

(١) التيجانى شاعر الجاهل ، ص ١٨ ، ١٩ .

والمتشائم منها والراغب عما فيها من متع وجمال ، بل هى صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه خالق هذه الحياة ، ذلك أن تعلقه بالجمال هو حب للمنى ضخم من معالى الحياة وهو الخير .

ومن هنا نستطيع أن نفهم من صور الحب عند الشاعر ما يفسر العلاقة بين البشرى والإلهى ، فشعر التيجانى فى الحب البشرى - وإن استمد صورته من حياة العشاق ومن ظروف هذه الحياة ومواقفها - فإن التأمل فى داخل هذه الصور ، يستطيع أن يستشف ارتباط صور الحب البشرى عنده بحالة السحر التى تطفئ على المتصوف وتصوره وتشفيه :

وفى عينيه مستلذى وماوى لروحى وهى هائمة حريب
أصد بفعل سحرهما اللبالى فيمنع جانبى السحر الرهيب

حتى إذا انتقل الباحث إلى الحب الإلهى أو الجمال لجده يربط بين الجمال الإلهى وتلك النزعة الصوفية التى نشأت عنده نتيجة لتعلقه بالجمال . فإن عشقنا لخلوقات الله لابد أن يدفع النفوس المرهفة إلى الإيمان بعظمته وقدرة إبداعه ، فإن صانع الجمال لابد أن يكون جميلاً.. ومن ثم كان توجه التيجانى إلى الله وعشقه . وكما أن نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة جمالية ضرورية للوصول إلى الكمال العام أى كمال الله سبحانه . ومن هنا كانت صلة التيجانى بالله ، صلة تقوم على الحب مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام .

ويرى باحثنا أن مذهب وحدة الوجود الذى يعتنقه التيجانى كان مظهراً من مظاهر الحب الإلهى عنده ؛ فليس يعتق هذا المذهب إلا من وصل حبه لله إلى الذروة .

وهذا يؤدى بأصحاب هذا المذهب إلى أن يروا فى كل ما يقع عليهم بصرهم من الموجودات قبساً من المحرب الأول ، فكل شئ فى الوجود على حد تعبير الدكتور عابدين هو مظهر من مظاهر الله سبحانه عندهم^(١) ويستشهد فى هذا

١ (١) التيجانى شاعر الجمال ص ٣٧ .

لمقام بقول الخلاج :

هَزَجْتَ رُوحَكَ فِي رُوحِي كَمَا تُمَزَجُ الْخَمْرَةُ بِالْمَاءِ الزَّلَالِ
فَإِذَا مَلَكَ شَيْءٌ مَنَسَى فَإِذَا أَنْتَ أَنَا فِي كُلِّ حَالٍ
ويقول التيجاني في قصيدة « الله » :

إِنَّهُ النُّورُ خَافِقًا فِي جَبِينِ الْفَجْرِ وَاللَّيْلِ دَافِقًا فِي الْمَاءِ
صِفَهُ رَعْدًا مَجْلَجَلًا فِي السَّمَوَاتِ وَصَوْتًا مُدَوِّيًا فِي الْفُضَاءِ
أَوْ هَدَوًى أَوْ رَقَّةً أَوْ هَوَاً أَوْ صَدَى لِلْعَرَاصِفِ الْهَوَجَاءِ
هُوَ إِنْ شِئْتَ مُحَضُّ لَاحِ وَنُورٍ وَهُوَ إِنْ شِئْتَ مُحَضُّ بَرْدٍ وَمَاءٍ
نَحْنُ مَجْلِي عِلَاهُ فِي كُلِّ دَانٍ مِنْ مَرَانِي الْوُجُودِ أَوْ كُلِّ نَاءٍ
قاله عند التيجاني ليس شيئاً منفصلاً عن الوجود كما يقول أستاذنا عابدين ،
بل هو متمثل في الموجودات كلها صغيرها وكبيرها ، كما هو متمثل في نفوسنا
كما ينص على ذلك بيت التيجاني الأخير من المقطوعة السابقة (١)

جمال الطبيعة :

ثم ينتقل الباحث إلى الموضوع الثالث من موضوعات الجمال وهو جمال الطبيعة الذي سبق أن قلنا إنه هو الآخر أحد مصادر الجمال الثلاثة التي يترأى فيها للشاعر جمال الوجود وجمال الخالق في وقت واحد .

فالتبيعة عند التيجاني - كما هي عند معظم شعراء الرومانسية - هي صدر الأم الذي لا لفتاً تبحث عنه لنضع رموسنا المتعبة عليه . والشاعر في أعماقه كما يقول « شيلر » هو حارس الطبيعة . وظلت الطبيعة هي عود الثقاب الذي يشعل ويدفي الروح الشاعرة ، ومنها تستمد روح الشعر قوتها ، وإليها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم حين يلجأ إلى الصدق والظهر في صدر

(١) المصدر السابق ، ص ٣٩ .

الطبيعة الخنون (١) .

كانت هذه هى نظرة الطبيعة عند الرومانسيين وهى إلى حد كبير نظرة التيجانى، غير أن العالم المادى الذى سيطرت عليه قوى اقتصادية ومادية قاهرة قلما ينظر اليوم إلى الطبيعة تلك النظرة . فإن الشعور السائد اليوم هو أن الطبيعة هى هذا الجزء الجامد من الوجود الذى يشتمل على الوحوش والجمادات ، ومن ثم فقد حدث نوع من الفصل غير الطبيعى بين الطبيعة والإنسان . وأصبح كل ما هو مُنحط فى سلم الكائنات هو مجرد طبيعة ، وكل ما هو موسوم بالكمال العقلى واخلقى هو وحده الطبيعة الإنسانية . ومثل من يؤمن بهذا الاتجاه كمثل من ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماما .

غير أن النظرة الأولى نظرة الشعراء والفلاسفة والمتصوفين فهى النظرة التى تسعى إلى الوحدة والتآلف بين الإنسان والوجود فتجعل لكل شئ معنى روحياً . فالأرض والسماء والماء والنور والثمار والأزهار ليست مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها ، بل لقد أدرك هؤلاء الشعراء أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعوننا إلى أن ننشئ علاقة واعية بيننا وبين كل مظاهر وجودنا ، ألا تكون صلتنا بها مجرد صلة الاستطلاع العلمى أو المنفعة المادية ، بل الصلة التى تقوم على الحب وكمال الاتصال والشعور بالفرح والطمأنينة .

وقد كانت الطبيعة ملاذا للتيجانى يجد فى الاتصال بها وتأملها وسيلة من وسائل تطهير الروح ، وهكذا تألفت بينه وبينها عواطف تشده حتى أصبح يألفها ويحن إليها ، ويطمئن إلى مصاحبته والتماس الراحة عندها .

ومن هنا أصبحت الطبيعة موضوعاً مرتبطاً بذات الشاعر يخلع عليها مشاعره وألوان نفسه ، ويتضح هذا من تلك الصلة الروحية التى نشأت بين الشاعر وبين النيل الذى كان له وقع خابى فى نفسه ، فقد كان النيل بالنسبة للشاعر معشوقاً

F. Schiller : Philosophical and Esthetical Essays .

(١)

يتغنى بجماله ويشعر نحوه بما يشعر به نحو حبيب أثير قريب من النفس يجعله
ويحبه ويتسم فيه ما يتسمه العاشق في محبوبته .

كما استطاع الشاعر أن يجعل من مظاهر الطبيعة مادة خياله على اختلاف
موضوع القصيدة . وأيا كانت الفكرة التي يطرحها من خلالها، فقد كان يستعين
بهذه المظاهر ويوظفها للتعبير عن مشاعره وبخاصة ما يتصل منها بالألوان والأنوار
والأضواء وغير ذلك وهي في حقيقة الأمر تعبر عن ألوان نفسية تكشف عن الصفاء
والطهر اللذين ينشدهما الشاعر في الحياة ولا يحققهما .

فن التيجاني الشعري :

أثار الكاتب جملة من القضايا الهامة التي تتصل بخصائص شعر التيجاني وما
أضافه من جديد لبناء القصيدة وصياغتها ، وهي تعتبر سمات هامة من سمات
التجديد في تلك الفترة ، كما تعتبر خصائص جوهرية في شعر التيجاني ذاته .

من هذه القضايا قضية التناسق في بناء القصيدة ووحدتها . وقد قصد الكاتب
من فكرة التناسق والوحدة أن التيجاني قد حقق الترابط بين أجزاء القصيدة
الواحدة ، والتسلسل الطبيعي في أفكارها . كما حقق في ذات الوقت ما يسمى
بالوحدة الشعرية وهي التي تهتمنا أكثر من وحدة الموضوع أو الترابط بين الأجزاء ،
لأن الوحدة الشعرية هي التي تحقق بالفعل للقصيدة أن تكون تجسيدا للحظة
شعرية واحدة ، وأن تعبر عن رؤية الشاعر المنتشرة في القصيدة من أولها لآخرها ،
وبحيث تتضافر جميع عناصرها من فكر وإيقاع وصور في نشر موقف واحد أو
إحساس واحد مهيم على القصيدة . وهذا هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح
الوحدة العضوية ، وأحيانا الوحدة الشعرية ، وأحيانا أخرى الوحدة الفنية ، وهي
جميعها مسميات تفيد معنى واحداً هو الذي نتطلع إليه في القصيدة الحديثة .
وهذه الوحدات هي التي تتحقق صفة القصيدة الأساسية . فالقصيدة بمعناها
الحديث لا تسمى قصيدة إذا لم تكن في مجموعها تجسيدا لرؤية واحدة شعرية
واحساس واحد مهيم . فإذا استأثرت منها باهتمام القارئ ، وانفصل عن

الآيات الأخرى ، وأصبحت القصيدة بذلك جملة من الآيات الجميلة التي يتصل فيها الواحد عن الآخر ويستأثر بالاهتمام فإنها بذلك تخرج عن صفتها الحقيقية وعن معناها أو ماهيتها ، إذ ينبغي أن ينتشر في جميع ثنائياتها دماء واحدة ، فتكون كالشجرة التي تنتشر فيها العصارة من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد . أما ما يسمى بوحدة الموضوع ووحدة المتكلم أو الوحدة المنطقية فإن هذه الثلاثة ليست هي الحقيقة للفن في القصيدة ، وقد يمكن الاستغناء عنها في سبيل تحقيق الوحدة ، لأن الذي يحدد القيمة النهائية للقصيدة كونها فنا لا كونها منطقا . فمن الممكن للقصيدة أن تتعدد فيها الموضوعات ومع ذلك تحقق الوحدة الفنية، ذلك إذا أمكنها أن تحقق الخيط الشعوري أو الانفعالي الواحد بين أجزائها ، وإذا استطاع كل موضوع من موضوعاتها أن يكون في خدمة الموضوعات الأخرى ، ويمثل ركنا عضويا من أركانها ، وقد يصح العكس فتكون القصيدة ذات موضوع واحد وتفتقد الكيان العضوي ، ذلك إذا افتقرت إلى اغتيال الذي يوحد بين أجزائها ، ويجعل الجزء والكل في واحد .

فالوحدة بهذا المعنى الحديث هو الذي فطن إليه الرومانسيون حين جعلوا من الخيال قوة حيوية محققة للوحدة ، وبخاصة كولردج أبعد النقاد الرومانسيين أثرا ، وأكثرهم اهتماما بموضوع الخيال والدور الذي يقوم به في الدمج والتوحيد بين عناصر القصيدة المختلفة من صورة وإحساس وإيقاع وفكر .

هذه الوحدة بهذا المعنى هي التي يراها باحثنا محققة في أشعار التيجاني . وقد سماها الباحث بوحدة الشعور ، واستشهد لها بالآيات التي جسد فيها صورة الفلقير، وهي أبيات تتضافر في تحقيق إحساس واحد مهيم ، وفي بث رؤية واحدة منتشرة .

وقد وفق الباحث في شرح معنى التناهي الداخلي المحقق للوحدة من خلال ما طرحه علينا من شواهد من شعر التيجاني وغيره ، حتى يوضح مظاهر الوحدة ويؤكد

معناها .

أما الظاهرة الأخرى فى فن التيجانى فهى تعلقه بما وراء الحس :

والمقصود بما وراء الحس عالم المعانى والروح ، إذ كان الشاعر على حد قول المولف يكره الوقوف طويلاً أو كثيراً عند المحسوسات . « فإذا وصف المحبوب تطلع دائما إلى ما وراء الجسد ، وإذا نظر إلى عيني حبيبته استشف ما وراءهما من عالم ملئ بالسحر والفتنة ، وإذا رثى حبيبته فسرعان ما يقرن أوصاف الميت الحسية بمعان مجردة مستمدة من نفسه أو العالم الروحى المجهول ..

وإذا رأى حبيبته تطل من نافذة تبادر إلى ذهنه أنها عالم من الجلال والهوى»^(١).

أسلوب الشاعر :

أما أسلوب الشاعر فقد وقف فيه الباحث عند بعض الصفات الإيجابية البارزة فى صياغة الشاعر وتعبيره . فبدأ بالتفريق بين الصدق الفنى والصدق الخلقى وأبان عن الفرق بين الصدق فى كليهما . فالصدق الفنى هو التعبير عن واقع الحالة النفسية بطريقة فنية ، كما أنه يتسم أحيانا بالمبالغة ويسمح بها على نقىض الصدق الخلقى الذى يلتزم بالواقع فلا يخرج عنه ، فى حين يجنح الصدق الفنى إلى التصوير الذى قد يجد فى الخيال وسيلة للتعبير عن الواقع .

ثم ينتقل الباحث إلى تحديد صفة أخرى من صفات الأسلوب عند التيجانى وهى تجسيم المعانى ، وهى ظاهرة قد فتن بها الشاعر حتى أسرف ، وربما بالغ أو وقع فى التعقيد على نحو قوله :

كُلُّ عَيْنٍ فِيهَا مِنَ السَّحْرِ يَبْزَعُ هَرَى أَغْمَضْتَ إِلَيْكَ بَعِينَ

فجعل السحر ينبوعا ، ونسب ينبوع إلى شئ معنوى وهو الهوى . والأدهى

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٧٣ .

عبارة أغمضت إليك بعين وهى عبارة زادت البيت تعقيدا .

ومثل قوله :

بالوعة تملأ الصحارى وطلسمًا يزحم القبورا

فجعل لوعته شيئا مجسداً يملأ الصحارى التى دفنت فيها حبيبته ، والأغرب من هذا أنه جعل جمال حبيبته طلسمًا يتكاثر ويتزاحم حتى يزدهم به القبر .

ومن الصفات الأخرى التى أشار إليها الكاتب فى أسلوب الشاعر صفة الربط بين الصور والمدرجات الحسية . أو بعبارة أخرى إحلال المحسوسات بعضها محل بعض ، أو ما يسمى الآن بتراسل الحواس : أى أن يجعل الشاعر للزهرة صوتا أو للنغمة لونا أو رائحة أو ملمسا أو للنور مذاقا أو رائحة زكية أو غير ذلك . على نحو قوله :

واضطراب النور فى خفته أسمع جرسه

فجعل للنور صوتا يسمعه . وقد أكثر المحدثون أو المجددون من هذه الاستعمالات ، وإن كانت لا تخلو منها أشعار القدماء على نحو وصفهم للشيب حين ينتشر فى الرأس من خلال الشعر الأسود فيقولون : « ليل يصيح بجانبه نهار » فصياح النهار على روعته يفيد شيئا من هذا حين يجعل للنهار صوتا مسموعا أو صراخا منتشرا .

ثم يشير الباحث إلى الجمع بين الصياغة القديمة الرصينة الجزلة المحكّمة العبارة فى أسلوب التيجانى ، وبين الصياغة التى تتميز ببساطة التعبير وسهولته وخفة وزنه ورشاقة ألفاظه ، وأنه فى هذه الناحية يعتبر همزة وصل بين القديم والجديد .

غير أن للباحث فى نهاية هذا الفصل إشارات هامة يجعل بنا أن نسجلها له ، إذ يحدد فيها بعض ما يراه من مأخذ على أسلوب التيجانى الشعرى :

أولى هذه الملاحظات إسراف الشاعر فى تجسيم المعانى وتبادل المحسوسات إسرافا أدى إلى الغموض الذى يعد ظاهرة مطردة فى شعره . فقد تصل عبارته

الشعرية أحيانا درجة من التعقيد والغموض ، وأحيانا التافه وفقدان صلة الرحم والقريبى التى تكون بين أجزاء الصورة فى مثل قوله :

تكسرت شمس دنيا القلب وانطقات فى عالم الروح من نفسى المصاييح
فترى أن نصف البيت الأول قد افقد التلازم والتآلف خصوصاً فى تكسر
الشمس وإضافة الشمس إلى دنيا القلب فهى تبدو غريبة ومتافرة، فى حين يستقيم
الشطر الثانى ويخلو من التافه إلى حد كبير حين تنطق من نفس الشاعر ، وفى
عالم الروح ، المصاييح .

وأحيانا يظهر الغموض عنده فى الصياغة حين يترك الضمائر مبهمه يختار
القارئ فيها ولا يعرف إلى أى شئ تعود . وأحيانا أخرى تأتى القافية عنده مقحمة أو
مفروضة على الشاعر فرضاً من ذلك قوله :

فتلك معصوبة الرأس كم تنى وتخر^(١)

وفتور القافية يفسد جمال البيت الذى قد يبدأ جميلاً أو مشرقاً حتى إذا جاءت
القافية على هذا النحو تبدد جمال البيت .

ويأخذ كاتبنا على التيجانى كذلك تهافته فى نسج العبارة ، وهو أمر مستغرب
على حد قوله من التيجانى الذى درس الشعر العربى وتمكن من أساليبه .

ثم يختم الباحث مأخذه بما وقع فيه التيجانى أحيانا من بعض الهنات اللغوية
والمروضية . وذلك فى مثل قوله :

تأكله حسرة فى الضمير وتسحقه خيبة فى الضلوع

والفعل « تأكل » فعل لازم ، يقال : تأكل العود أى صار منحوراً وسقط .

الحيرة والطفولة فى شعر التيجانى :

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٩٣ .

ظاهرتان واضحتان فى شعر التيجانى نخصص لهما الباحث الفصلين الأخيرين من كتابه . وهما فى الحلق من الصفات التى تبرز متميزة عند الشاعر ، وعند شعراء الرومانسية بشكل ظاهر . ولعلنا أشرنا إلى شئ من هذا فى مطلع دراستنا وتحليلنا للكتاب عندما عددنا بعض لمحات الاتجاه الرومانسى . فالحيرة عند الرومانسيين ظاهرة تكاد تكون عامة . ومنشأها - كما نعلم - طول التأمل والنظر الميتافيزيقى . والحيرة أمام أسرار الوجود ، ومحاولة الوصول إلى حل فى التناقضات والأضداد التى يعانى معها الإنسان الرومانسى بين الجذب والدفع : كالحب والبغضاء والخير والشر والجسم والروح وما إلى ذلك .

أضرب إلى هذا حيرة الرومانسى وشبكه وذهابه كل مذهب فى سبيل العثور على الحقيقة التى لم يفقد الإيمان بها ، فهو على الرغم من التصدع القائم بينه وبين مجتمعه لم ييأس اليأس التام من العثور على الحقيقة ، وهذا هو الفرق بينه وبين الوجودى الذى هو إنسان عاجز عن الإيمان بالحقيقة ، أما الرومانسى فهو لم يفقد الأمل فى وجود الحقيقة يبحث عنها لأنه يفتقدها ولكنه مع ذلك على يقين من وجودها . غير أن ترقبه وانتظاره ولهفته عليها هى مبعث حيرته الدائمة .

وحيرة التيجانى كانت من هذا النوع الذى يحتدم فيه الصراع بين الشك واليقين ، تلك الحيرة التى أشرنا إليها حينما تحدثنا عن الأضداد أو النقيض .. وهى مشكلة صادفت الكثيرين ومنهم وليم بليك فى كتابه زواج السماء والجحيم أى زواج الخير والشر ، وينتهى بليك فى كتابه إلى أن حقيقة الحياة هى فى اندماج الأضداد ، فهو لا ينكر وجود الروح أو وجود الجسد ، ولكنه ينكر الفصل بينهما . وقد أضنت التيجانى فكرة الأضداد وحيرته أمام ازدواج أو ثنائية الخير والشر والروح والجسد ... وهل الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ؟ .. يقول :

أشك فىؤلنى شكى وأبحث عن برد اليقين فىفى فيه مجهودى

ويقول عن العقل :

أيها العقل أنت يا حيرة العقل ولما تكن بنفسك إجنـدر
يقوى تهدم الحياة وتبنيها وتذرو الورى هبياء وعشير

آله فى الأرض أنت ؟ أم الشيطان ينهى فى العالمين ويأمر
وجنون أم أنت عقل وموجود حقيق أم أنت وهم مصور

وترى العديد من مظاهر الحيرة عند التيجانى فى قصائد مثل «الصوفى المعذب»
وأنبياء الحقيقة . ويظل التيجانى نهبا لهذا الصراع بين طرفين ، ولكنه لم يصل
بشعره إلى فكرة يستقر عندها كما حدث لوليم بليك الذى انتهى إلى أن
الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ... ولكن المؤكد أن
التيجانى قد وجد العزاء من صراع الحيرة فى تغليب الجانب الروحى والاتجاه إلى
الجمال والحب .

أما ظاهرة الطفولة فهى كما أشرنا من قبل تظهر فى اتجاه شعراء ذلك العهد إلى
صور البراءة والطهر والنقاء . وهود رد فعل طبيعى للعزوف عن الزيف والفساد
والتكلف ، والضجر من أعباء الحياة . والتصديق بين ما هو كائن وما ينبغي أن
يكون . كل هذا يدفع الشاعر إلى الحنين المتصل لطور من الحياة تسوده البراءة
والأسف المستمر على طفولتنا الضائعة وبراءتنا البدائية .

وهى ظاهرة رومانسية تظهر فى شعر هذه المدرسة حيث تتعدد صور الطفولة
والرأى والحنين إليها ، فهو اتجاه يحاول فى جملته أن يعود بالإنسانية إلى عالم
بسيط غير معقد ، ترتاح إليه النفس المولعة بالصدق والطهر . وهو ما يرمز إليه
عالم الطفولة .

وقد ظهرت هذه النزعة عند التيجانى على المستويين النفسى والفنى على السواء
فالطفولة كما يقول باحثنا هى رمز البراءة الإنسانية عند التيجانى ، ويرى الباحث
أن البراءة والجمال والحق « مشاعل من النور هبطت إلى العالم الترابى ، فالجمال

والطهر نور قذف به الله من عليائه ووزعه على الناس والأشياء وبثه فى القلوب «
حتى لقد أعلن فى لحظة أن نفسه إشراقة من سماء الله .

هى نفس من الندى قطرات . لم تنلها يد الزمان بخلط
كما سمى ديوانه « إشراقة » حتى لكانما شعره قطرات صافية نزلت هى
الأخرى من السماء .

فالطفولة عند شاعرنا مقترنة دائما بنفحات السماء أو لغات الوجود الأعلى على
حد تعبير الدكتور عابدين . وهى كذلك تتردد فى ديوانه وصور شعره حين لراه
يربطها باللون الأبيض الذى يرمز فى أعماقه إلى الطهر وصفاء النفس .

الموازنة بين التيجانى والشابى :

أما الموازنة بين الشاعرين فقد كانت موفقة من عدة نواح : فاقتراب الشاعرين
وعناصر التشابه بينهما فى الاتجاه ، وفى الظروف التى مربها كل منهما ، وفى
خصائص الفن العامة لشعرهما تدفع بالباحث إلى عقد هذه المقارنة ... ولعل لنجاح
هذه المقارنة يرجع إلى حاجة القارئ لمعرفة عناصر التشابه والاختلاف بين
الشاعرين ، ومظاهر التميز والتفرد التى تجعل لكل شاعر دنياء المبتدعة والحلة
والمحتفظة بحيريتها وطزاجتها على الدوام .

وعلى الرغم من الجهود التى بذلها النقاد أو الدارسون لعقد وجوه الشبه بين
الشاعرين فى النشأة أحيانا والثقافة والنزعات النفسية والاتجاه الفنى . فإن الأستاذ
الدكتور عابدين فى مقارنته يرى أنه يختلف مع هؤلاء الدارسين فى إصرارهم على
وجود شبه كبير بين النزعتين ، ويعتقد أن الشاعرين مختلفان من حيث الاتجاه الفنى
والنزعة الفكرية اختلافا أساسيا (١) .

(١) وأول مظاهر الاختلاف كما يعتقد الباحث يقع فى التعبير ، فالشابى فى
رأى الباحث « تحلىلى العبارة يميل إلى الحكاية ، والتيجانى تركيبنى العبارة يميل إلى
(١) التيجانى ص ١٠١ .

التركيز .

ولقد وفق الباحث في هذا التمييز توفيقاً كبيراً فالقارئ للشاعرين لا يكاد يخطئ هذه الظاهرة عندهما .. وهى تمثل فارقاً واضحاً بين الرجلين في التعبير .

(٢) أما المظهر الثانى من وجوه الخلاف فيتمثل فى تصور كل منهما للمظاهر الطبيعية أو تصوير المراتب . ويرى الأستاذ الباحث أن الشابى أكثر عناية بالطبيعة وولعا بها من صاحبه ، ويعزى الكاتب ذلك لظروف حياة الشابى وكثرة مصاحبه ، وربما التصاقه بالطبيعة بوصفها دواء له من مرض أصابه .

(٣) أما فى جانب الحياة الوطنية فهما مختلفان كذلك . فليس فى ديوان التيجانى قصائد تصف الأحداث الوطنية العامة إلا فى القليل النادر، بينما نجد الشابى مهتما بالأحداث الوطنية ومشاركاً فى مشاعر الشعب وحاجاته ومواقفه من المستعمر الفاسب ، وما يبرزح الشعب تحته من القمع والقهر .

(٤) أما تصوير الشاعرين للنحب والجمال فىرى الباحث أن الجمال عند التيجانى أكثر تعدداً وأرحب مجالاً عنه عند الشابى الذى اتجهت عاطفته بشكل خاص إلى الطبيعة . كما يختلف الشاعران فى الجمال الإلهى والبشرى فليس عند الشابى اتجاه واضح أو بارز فى الجمال البشرى، فغزل الشابى يكاد ينحصر فى قصيدتين اثنتين هما « الساحرة » و« تحت الفصون » ، حيث يظهر اتجاهه الحسى الذى يهتم بمفاتيح الجسد وملامح المرأة وكلماتها إلى غير ذلك . وهو يختلف عن غزل التيجانى الذى يسمو على الجسد ويهتم بما وراء الحس .

ويفرق الباحث كذلك بين نزعة كل من الشاعرين للاتجاه الصوفى ويرى أنه أظهر عند التيجانى. بينما هو عند الشابى يكاد يرى من خلال بعض القصائد .

ونحن نرى أن الباحث قد وضع يده على أهم الفروق بين الشاعرين، وقد استطاعت هذه الفروق أن تضيف إضافة هامة للعناصر الفنية التى حددها الباحث عند مواضع الشبه بين الشاعرين وخصوصاً أنهما من مدرسة تكاد تكون مشتركة

فى خصائص عامة واضحة مع اعترافنا بأن لكل منهما عالمه الخاص والمميز .

وبعد ،

فهذا عرض وتحليل لهذا الكتاب القيم الذى تناول فيه الأستاذ الدكتور عابدين شاعراً متميزاً من شعراء السودان وشعراء العربية فى مرحلة الانتقال ، تلك المرحلة التى سجلت العديد من الظواهر الفنية والنفسية ، والتى كان شعرا العربى فيها يحاول الثوب إلى مرحلة جديدة من التطور والتجدد .

ولقد آثرنا أن يكون دقيقاً مفصلاً يستوعب ما طرحه الكاتب من قضايا أدبية وفنية عامة أو خاصة تتصل بشخصية الشاعر الفنية والنفسية . كما قصدنا أن نقف أحياناً بعض الوقفات الشارحة أو المفسرة ، وهدفنا من ذلك التوضيح والتشويق وجذب القارئ أو توجيه انتباهه إلى القضايا الفنية والأدبية التى قد تحتاج منه إلى المزيد من الاهتمام والعناية . والفضل فى هذا كله يرجع إلى هذا البحث القيم الذى منحنا إياه أستاذنا الجليل الدكتور عبد المجيد عابدين حفظه الله وجزاه عنا ، وعن بحوثه الأدبية واللغوية الرصينة التى منحنا إياها خير الجزاء ، وأمد فى عمره ليمنحنا المزيد .

ميخائيل نعيمة

لا يفوتنا وقد انتهى عام ١٨٨٩ أن نذكر علما ضخما من أعلام التطوير والتجديد في شعرنا المعاصر ، وأحد الأقطاب الذي ولدوا في نفس العام ١٨٨٩ ، والذين احتفلنا بمرور مائة عام على مولدهم ، وهم طه حسين والعقاد والمازني ، لقد شاركهم ميخائيل نعيمة سنة ميلادهم ، كما شاركهم الدور الإيجابي النادر الذي قاموا به من أجل تحرير الكلمة وتطوير القصيدة وصنع حياة جديدة فكريا وإبداعا .

وكما حمل العقاد والمازني وشكري راية التجديد في مصر بما وجهوه من مقالات نقدية تتناول الشعر القديم ، وتدعو إلى التحرر من قيود العادة والصنعة ، والنبات على شكل واحد ولغة واحدة ، والانطلاق في الشعر عن موقف نفسي وتجربة ذاتية ورؤية للحياة والوجود ، كذلك حمل نعيمة في كتابه « الغريال » وهو الكتاب النقدي المشهور هاجم فيه الجمود والتعصب .

وأخذ على عاتقه وضع أسس جديدة لتطوير الشعر وتجديده ، وحدد لذلك أصولا تتناول فكرة الحرية والتحرر من الصياغة القديمة ، ومزج الشعر بالرؤية والنظر ، واغوص في مسائل الحياة وما بعد الحياة ، وبث إحساس جديد دافئ في الكلمة ، وخلق عالم من الكتابة لم يسبق له نظير ... وبذلك كان نعيمة ناقدا منظرًا ، إلى جانب كونه شاعرا مستقل النظر عميق التفكير . وقد واكبت جهوده جهود المازني والعقاد وشكري ، غير أنها اختلفت عنهم في طريقة الإبداع .. فشعر نعيمة وأستاذه جبران ومعهما القطب الثالث إيليا أبو ماضي يختلف اختلافا بينا عن شعر العقاد وشكري والمازني ، فعلى الرغم من دعوتهم جميعا للتجديد ، وعلى الرغم من أنهم أبناء جيل واحد وعصر واحد ، فقد كان لشعراء المهجر بريادة جبران ونعيمة موقف مختلف ، فمع جبران وجماعته يبدأ الشعر العربي الحديث المتحرر من أسر

الكلمة والنبرة والصياغة ، فشعرهم ثورة على المألوف من الحياة والأفكار وأسلوب التعبير وطرائقه جميعها .

يقول جبران في سنة ١٩١٤ ، في رسالة له إلى ماري هسكل : « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة . وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها ، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة ، كان عليّ أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة ، (١) .

هكذا يعني أن الشعر عند هذه المدرسة ، مدرسة جبران ونعيمة وشعراء المهجر بصفة عامة ، كانت عالما ثائرا وجديدا يرفض ما حوله ويطمح في بناء عالم جديد قائم على الحرية والاستقلال والتفرد ، له خصوصياته ، وإضافاته . والشاعر لا يكفى بتقديم عالم خاص به فحسب ، بل لابد أن يقدمه عميقا بأبعاده ورواه النفسية والإنسانية ، كذلك يشكل بناءه الذي استطاع أن يتخلص من حالة التوتر بين الشكل والمضمون التي شاعت عند مطران وشعراء الديوان جميعا على رغم تجديدهم في الشكل والمبنى .

وأهم ما يطرحه ميخائيل نعيمة من فكر يبذل جهده في ترسيخه ، مناهضته للفلاسفة العقلين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقي ، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف ، فقد ظن أصحاب هذا الاتجاه العقلي أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لا تصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات .

ويختلف ميخائيل نعيمة مع هؤلاء ، فيفسح مجالا للعاطفة إلى جانب التفكير ، وللحدس والإحساس إلى جانب العقل . ويرى أن الإدراك الفطري والإحساس الطبيعي قادران أحيانا على النفاذ إلى ما وراء المحسوسات وإدراك الأسرار والظفايا

(١) راجع كتاب جبران خليل جبران : ميخائيل نعيمة .

لئى لا نراها بالعين المجردة . وأن المعرفة الإنسانية كما تتحقق عن طريق العقل فإنها كذلك تتحقق عن طريق الإحساس والإيمان والبصيرة ، وليست الرؤية المحسوسة قادرة دائما على إدراك ما هو أبعد من مجالات الحواس أو ما هو رصد لإدراكات الحس وحدها .

من أجل ذلك فتح ميخائيل نعيمة الباب واسعا ورحبا أمام اكتشافات روحية تتمكن منها طاقات الإنسان وامكانياته الداخلية ، وفى استطاعتها الوصول إلى ما يعجز عنه الإدراك العقلى المعروف ، والتفكير المنطقى وحده . يقول نعيمة فى قصيدة له بعنوان « أغمض جفونك تبصر » من ديوانه المعروف « همس الجفون » .

إذا سماؤك يوما تحجبت بالغيوم

أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجوم

وإن بليت بداء وقيل داء عياء

أغمض جفونك تبصر فى الداء كل الدواء

وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود ، ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه اكتشف أن السر كامن فى نفوسنا ، فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة .

ولنخرج الآن من النظر إلى التطبيق ، ولنضرب الأمثلة .

دراسة تحليلية

تحليل قصيدة الظمانينة

رُكْنُ يَتَى حَجَرُ	سَقْفُ يَتَى حديدُ
وانتحبُ يا شَجَرُ	فاغصِفي يا رياح
واهطلي بالمَطَرُ	واسبحي يا غيومُ
لستُ أخشى خَطَرُ	واقصِفي يا رُعودُ
رُكْنُ يَتَى حَجَرُ	سَقْفُ يَتَى حديدُ

استمدُ البَصَرُ	مِنْ سِرَاجِي الضئيلُ
والظلامُ انتَشَرُ	كَلَمًا اللَّيْلُ طَالَ
والنهارُ انتَحَرُ	وإذا الفجرُ ماتُ
وانطفئُ يا قَمَرُ	فاختفي يا نجومُ
استمدُ البَصَرُ	مِنْ سِرَاجِي الضئيلُ

مِنْ صُوفِ الكَدَرِ	بابُ قلبي حصينُ
في المَسَا والسَّحَرِ	فاهجمي يا همومُ
بالشُّقا والضُّجَرِ	وأزحفي يا نحوسُ
يا خُطوبَ البَشَرِ	وانزلي بالألفِ

بَابُ قَلْبِي حَصِينٌ مِنْ صُنُوفِ الْكَدَرِ

وَحَلِيفِي الْقَضَاءُ	وَرَفِيقِي الْقَدَرُ
فَأَقْدَحِي يَا شُرُورُ	حَوْلَ قَلْبِي الشَّرُّ
وَأَحْقَرِي يَا مَنُونُ	حَوْلَ يَتِي الْحُفَرُ
لَسْتُ أَخْشَى الْعَذَابُ	لَسْتُ أَخْشَى الضَّرُّ
وَحَلِيفِي الْقَضَاءُ	وَرَفِيقِي الْقَدَرُ

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التي تستخدم الأسلوب الإيحائي الرمزي سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذي يتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولاً استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق ، واكتشاف ما في رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة ، والنظر في كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى ، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها في النهر الكبير ؟ ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة في جميع أجزاء القصيدة ؟ وسيتماد منهجنا على خطوات ثلاث :

أولاً : الموقف العام

القصيدة تصور لحظة من اللحظات التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل الصعاب ، وعلى مكافحة اغن محن الحياة ، وعلى الوقوف بصلاية أمام فجاءات القدر ، والتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلـم .

وقد يستطيع الإنسان بشئ من الفلسفة ، وبقدر من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر ، وبشئ من الحكمة لا ترى الأشياء فى حلقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المنقطعة ، أو نتائجها المؤقتة ، أو مؤثراتها المفاجئة ، بل فى جملتها ، وفى تعاقبها ، وفى الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات . قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهارة فيما يراه الناس ليلاً ، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائماً ، فلكل شئ ليله ونهاره . والليـب من لا يخذع بالظاهر معتماً كان أم براقاً .

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ... ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالى : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التى تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب الكبير والسلطة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانىـه كل إنسان تقريباً فى شكل من الأشكال ، بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف فى القلق ، والمبالغة فى الشعور بمحن الحياة هى التى تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم فى حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهياً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط فى الخوف منشأ أساساً المبالغة فى الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك لحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا

جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأنك نفسك واطمأنت .

فبشي من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وينور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات . عندئذ يكتسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى في قصيدته هذه إلى نوع من الفلسفة التي هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منتشرأ في ديوانه « همس الجفون » . وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان التي سماها « أغمض جفونك تبصر » يقول :

إِذَا سَمَاؤُكَ يَوْمًا تَحَجَّبَتْ بِالْغَيُومِ
أَغْمِضْ جَفُونَكَ تَبْصِرْ خَلْفَ الْغَيُومِ نُجُومٌ

وَالْأَرْضُ حَوْلَكَ إِمَّا تَوَشَّحَتْ بِالثَّلُوجِ
أَغْمِضْ جَفُونَكَ تَبْصِرْ خَلْفَ الثَّلُوجِ مُرُوجٌ

وَأَنْ بَلَيْتَ بِدَاءِ وَقِيلَ دَاءٌ عِيَاءِ
أَغْمِضْ جَفُونَكَ تَبْصِرْ فِي الدَّاءِ كُلِّ الدَّوَاءِ

وَعِنْدَمَا الْمَوْتُ يَدْتُو وَاللَّحْدُ يَفْقَرُ فَاءُ
أَغْمِضْ جَفُونَكَ تَبْصِرْ فِي اللَّحْدِ مَهْدَ الْحَيَاةِ

وبقينا لم يصل نعيمة إلى هذه الفلسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس ، ولقد أفصح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدين دَبَّ الوَهْنِ في جسمي الفاني
ولولا ضبابُ الشكِّ يا دودةَ الثرى
فاترك أفكاري تُذيع غرورها
وأزحفُ في عيشي نظيرك جاهلاً
ومتسلماً في كلِّ أمرٍ وحالةٍ
فها أنت عمياء يقودك مبصر
لك الأرض مهداً ، والسماء مظلة
لن ضائقنا بي لم تضيقا بحاجتي
ففي داخلي ضدان : قلبٌ مُسلمٌ
وأجرى حثيثاً خلفَ نعشي وأكفاني
لكنتُ ألقى في ديبك إيماني
وأترك أحزاني تكفنُ أحزاني
دواعي وجدي ، أو بواعثِ وجداني
لحكمة ربي ، لا لأحكامِ إنسانٍ
وأمنش بصيراً في مسالكِ عَمِيانٍ
ولي فيهما من ضيقِ فكري سجنانٍ
ولكن بجهلي وأدعائي بعرفاني
وفكر عبيدٍ بالتسائل أضلاني

ويقول في سنة مقبلة :

ما أنت في سفرِ الزمانِ العظيمِ
إلا صدى الماضي وصوت الغدِ
فيك استوى من قبل أن تولدي
قطبا حماةً بحنٍ فيها نهم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناسُ في أسرارها حائرون
والسرُّ ، لو يذرون فيهم يُقيمون

وتشتد به أحيانا سطوة الشاؤم وتكاد تسيطر على كل شئ عنده وذلك في قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلمني هلمني نحسِّ القبورَ
عسانا إذا ما رأينا عظاماً
عرفنا بأنَّ الفناء بقاء
ونمتصُّ منها رحيقَ الدهورِ
يُفتقُّ منها الربيعُ الزهورِ
وأنَّ الحياةَ قبورٌ تدورُ

وبختمها بقوله :

فخَلَى جَمَالاً يَرَاهُ الْفُرُورُ	ولَيْسَتْ تَرَاهُ عِيُونَ الدُّهُورِ
وخلَى الجِهَادَ، وخلَى الطُّمُوحَ	وخلَى القُصُورَ، وحيَ الْقُبُورَ
ودُورَى مع الكون جيلًا فجيلًا	فهل لحن إلا قبور تَدُورُ

ولكنه لا يلبث أن يلتقى بعد عواصف الشك والتشاؤم إلى هداة من الإيمان يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفي قصيدته « ابتهالات » انتقال من الظلام والياس إلى شئ من نور الأمل يقول :

كَحَلِّ اللّٰهُمَّ عَيْنِي
بشُعَاعٍ مِنْ ضِيَاكَ
كَي تَرَكَ

فِي جَمِيعِ الْخَلْقِ ! فِي دُودِ الْقُبُورِ	فِي نُسُورِ الْجَوِّ ، فِي مَوْجِ الْبَحَارِ
فِي صَهَارِيجِ الْبَرَارِ فِي الزُّهُورِ	فِي الْكَلَا، فِي التَّبَرِّ، فِي رَمْلِ الْقَفَارِ
فِي قُرُوحِ الْبَرَصِ فِي وَجْهِ السَّلِيمِ	فِي يَدِ الْقَاتِلِ ، فِي نَجْعِ الْقَتِيلِ
فِي سَرِيرِ الْعَرْشِ فِي نَعَشِ الْفَطِيمِ	فِي يَدِ الْمُحْسِنِ ، فِي كَفِّ الْبَخِيلِ
فِي قُرَادِ الشَّيْخِ فِي رُوحِ الصَّغِيرِ	فِي ادْعَا الْعَالَمِ ، فِي جَهْلِ الْجَهْلِ
فِي غِنَى الثَّرَى ، وَفِي فَقْرِ الْفَقِيرِ	فِي قَذَى الْعَاهِرِ ، فِي طَهْرِ الْبَتُولِ

وَإِذَا مَا سَارَتْهَا سَكَنَةُ النَّوْمِ الْعَمِيقِ

فَاغْمِضِ اللّٰهُمَّ جَفْنَيْهَا إِلَى أَنْ تَسْتَفِيقَ

وَافْتَحِ اللّٰهُمَّ أُذُنِي

كَيْ تَعْمَى دَوْمًا تَدَاكَ

مِنْ عِلَاكَ

فِي ثَغَاءِ الشَّاةِ فِي زَارِ الْأَسْوَدِ	فِي نَعِيقِ الْبُومِ فِي نَوْحِ الْحَمَامِ
فِي خَوِيرِ الْمَاءِ، فِي قَصْفِ الرُّعُودِ	فِي هَدِيرِ الْبَحْرِ، فِي مَرِّ الْغَمَامِ

فِي شَنَا الْبَلْبَلِ فِي نَدْبِ الْغُرَابِ فِي دَيْبِ النَّمْلِ، فِي هَبِّ الرِّيحِ
 فِي طِينِ النَّحْلِ، فِي زَعَقِ الْعُقَابِ فِي صُرَاخِ اللَّيْلِ، فِي هَمْسِ الصَّبَاحِ
 فِي بَكَاءِ الْأَطْفَالِ، فِي ضَحْكِ الْكُهُولِ فِي ابْتِهَالِ الْعُرَاةِ الْجَالِعِينَ
 فِي انْتِحَابِ النَّائِ، فِي دَقِّ الطُّبُولِ فِي صَلَاةِ الْمَلِكِ وَالْعَبْدِ السَّجِينِ

وَإِذَا مَا قَرَّبَ الْمَوْتَ وَوَأَفَاها الصَّمَمَ
 فَاخْتَمَنَ رَبِّي عَلَيْهَا رَيْثَمَا تَحْيَا الرَّمَمَ
 وَلِيَكُنْ لِي يَا إِلَهِي
 مِنْ لِسَانِي شَاهِدَانِ
 صَادِقَانِ

إِنْ أَفَقَ بِالْحَقِّ فَلْيَنْهَدْ مَعِيَ أَوْ أَفَقَ بِالْبَطْلِ فَلْيَنْهَدْ عَلَيَّ
 وَإِذَا مَا قَامَ غَيْرِي يَدْعِي يَا إِلَهِي الْحَقِّ فِي بَطْلِي وَعِي
 فَلِيَكُنْ سَيِّئًا لِسَانِي حَلْدَهُ فَسَيِلُ الْحَقُّ مَاضِيًا لَا يَهَابُ
 لَا يَكْفُ الضَّرْبُ حَتَّى حَلْدَهُ يَنْشِي عَنْ غِيَةِ نَحْوِ الصُّوَابِ
 وَإِذَا مَا خَانَ لُطْفِي قَلْبِي فَارَاهُ الْبَطْلُ فِي الْحَقِّ الصَّرِيحِ
 فِي كَلَامِ الْغَيْرِ فَاجْعَلْ مِنْ قَمِي لِّلْسَانِي إِلَيْهَا الْبَارِي صَرِيحِ

فَلِسَانِي يُعْلِنُ الْحَقَّ وَسِرًّا يَذْبَحُهُ
 لَيْتَ شِعْرِي غَيْرُ صَمْتِ الْمَوْتِ مَاذَا يُصْلِحُهُ
 واجعل اللهم قلبي
 واحة تنقي القريب
 والغريب

مَسَاوِصَ الْإِيمَانِ أَمَّا غَرَبُهَا فَالرَّجَا وَالْحَبِيبُ وَالسَّيِّدُ الْكَلِيمُ
 جَوْهَا الْإِخْلَاصِ أَمَّا ضَمَمُهَا فَالْوَقَا وَالصَّدَقُ وَالْحِلْمُ الْجَمِيلُ
 فَإِذَا مَا رَاحَ فَتَكْرِي عَجَا فِي صَحَارَى الشُّكِّ يَسْتَجْلِي أَفْقَا
 مَرَّ مَنَهْرَكَا بِقَلْبِي فَجَعَا تَالِيَا يَمْتَصِّي مِنْ قَلْبِي الرَّجَا
 وَإِذَا مَا أَمَلِي يَوْمًا مَشَى تَالِيَا فِي مَهْمَةِ الْمَيْشِ السَّحِيقِ
 عَادَ لَمَّا كَادَ يَقْفِي عَطَشَا يَحْتَسِي الْإِيمَانَ مِنْ قَلْبِي الْوَقِيقِ

وَإِذَا الْإِيمَانُ وَلَّى وَالرَّجَا أَضْحَى ضَرْبُ
فَلَيْنَمُ قَلْبِي إِلَى أَنْ يُنْفَخَ الْبُوقُ الْأَخِيرُ

وفى هذه الابتهالات التى يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح عينيه شعاعاً منه كى يراه ، وأن يفتح أذنيه كى تدرك كلمات الله وتعى ما وراءها من معان ، وأن يجعل له من لسانه شاهداً فلا ينطق باطلاً ولا يغمط حقاً ، وأن يهبه قلباً كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللهفة الروحية التى تشوق إلى المعرفة وتتطلع إلى المجهول ، وتسفى إلى رحمة الله عساها أن تظلل طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقى به يقول :

نَحْنُ يَا ابْنِي عَسْكَرٌ قَدْ تَاهَ فِي قَفْرِ سَحِيقٍ
نَرْغَبُ الْعُودَ وَلَا نَذْكُرُ مِنْ أَيْنَ الطَّرِيقُ
فَانْتَشَرْنَا فِي جِهَاتِ الْقَفْرِ نَسْتَجْلِي الْأَكْثَرُ
نَسْأَلُ الشَّمْسَ عَنِ الدَّرْبِ وَنَسْتَقْتِي الْحَجَرَ
وَسَبَقَى نَفْحَصُ الْآثَارِ مِنْ هَذَا وَذَاكَ
رَيْثَمَا نَذْرُكَ أَنَّ الدَّرْبَ فِينَا ، لَا هُنَاكَ
وَسَبَقَى فِي انْتِقَالٍ وَشَقَاءٍ وَعَذَابٍ
وَصَعُودٍ وَهَبُوطٍ ، وَذَهَابٍ ، وَإِيَابٍ
وَسَبَقَى تَهَجُّعُ اللَّيْلِ وَفِي الصَّبْحِ نَفِيقُ
رَيْثَمَا نَلْقَى مُنَانًا ، رَيْثَمَا نَلْقَى الطَّرِيقُ

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة ، يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة بعد طول جهاد قصيدته «أغمض جفونك تبصر» ومن أجل هذا قال قصيدته «الطمأنينة» وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان لن يستطيع أن يتجرد من

قيود هذا العالم ، وعوامل الهدم والموت والفناء إلا إذا استطاع أن يفصل عن عالم ذاته الحدود ويدخل في عالم الشخصية الجامعة . ولن يتأتى هذا طالما كان الإنسان مشغولاً بذاته الصغيرة قابلاً في حدود نفسه الضيقة . أما إذا سمت مداركنا الروحية وتعاليت عن عوامل الفناء استطاعت أن تنظر بالأمن والطمأنينة والسلام الروحي .

والآن ، وقد خالصنا من عرض الموقف العام الذي حدد لنا ملامح هذا الصراع الذي عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المسلحة بروحها المتناسكة بعناصرها الخيرة ، والتي لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود والنظرة القصيرة ، بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا الخاط بالقيود ، والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعاً وأرحب نطاقاً للحرية والتفكير حيث تجدد الذات لها مأوى في أحضان الروح اللانهائية التي لا تنفى . بعد أن خالصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيد فنقف عند أجزائها المختلفة نتبع صورها لنرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة في البناء العام .

ثانياً : تحليل القصيدة :

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمناً كاملاً . وليس ثمة شئ يستطيع أن يززع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولماذا اغروف والقلق ؟ وهل يخاف الزوابع من كان سقفه من حديد ، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليست هذه قدرة على أن تحميهم مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشتد الرياح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتنفجر السيول الأرض . ولتقص الرعود قصفاً مروعا ، فلا الرياح الزرع النكباء ولا السيول المكتسحة الجارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شعرة في رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسداً حسيماً . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا

الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العراصف التي أحسن الشاعر تصويرها بما جمع فيها من قوى قادرة على الهدم والتحطيم والإبادة . نعم ، ما كان لييت الشاعر أن يسلم من عوامل التخريب والتحطيم هذه ما لم يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليماً معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صورة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رموزاً للتجسيد والإيحاء ، وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصوداً لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعرية ، وهي قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكون فيها من عناصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغي أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قد عاون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه ، وأفاد بكلمتى السقف والركن وبكلمتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومثاته ، وبالتالي مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته ، ثم لكى يعزز هذا الإحساس بالقوة والثقة توالى أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يطالبها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل ما لديها من قوى لمجابهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة وسريعة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى فى نفس الوظيفة وتنقل معها إحساساً واحداً

. فنحن في هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة في أعماقه ، وليس بحاجة إلى من يرشده أو يعينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج في أعماقه ، ومادام في قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو في غنى بعد ذلك عن الشمس والأقمار . فلتظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نحيبه . ففي يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شعاع واحد من نور فيهما وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأسرار . ومن كان بين جنبيه هذا الشعاع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشمس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يرياك إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلى المستمد من نور الله فهو وحده الذى يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدها إلى شئ .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجة الضئيل مستمداً منه البصر ومتحدياً بعد ذلك كل شئ آخر غيره . وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات فى مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضللال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر . ولكن هل تستطيع الهموم مهما تزاхمت وتكاثرت أن تزعزع من إيمان الشاعر وصلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يفزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذهنه بالحدود الزائل ، فلن ينطنئ سعيه الظما فى قلبه ، وسيظل مهدداً بالفكر المكدود والنوم المزرق والسهاد الطويل ، وستزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها ممهداً إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذى لا يزول إلا على النفوس التى لا تشيع ولا ترتوى لأنها دائماً تلهف إلى لذائد الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الأجل . أما النفوس التى ينبع فى أعماقها هذا الماء الحى ، ماء الإيمان فهى القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقائها ، بخيرها وشرها ، ومن الخال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها بما لم تفهم كتبها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتى المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتها الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ومن كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا للعين القاصرة شراً . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبداً شيئاً مسيطراً أو مستبداً بالحياة . فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائماً يتأثر الشر ويتبعه ، والحياة دائماً غلبة لأنها تتدفق كمياء النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطئ والسدود . والنهر يمضى رغم هذه الشواطئ وتلك السدود إلى الأمام دائماً ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقدح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلم تستطيع نار الشر هذه أن تطفئ وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلاً يصيب الحياة ، والا لو كان الموت كبرة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبر ويكبر ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيهاً بتلك الكبوات التى تعترض سبيل

الطفل تلك المصاعب والمتاعب التي تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغي أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغي أن تكون لنا حافزاً على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهماً يطفئ الروح ويعوق مسالك التفكير ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ، ونحن نتبعها ، ولن نفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هي عقيدتنا في الحياة ، هي الإيمان الدائم ، وهي وميض الحق ، وهي سعادتنا وأمننا وسلامنا .

ثالثاً : التعليق

إذا أعدنا النظر في أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هي الصورة ، سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئية أو الكلية فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازي إنما يخضع للوظيفة الكلية التي تهدف إليها القصيدة . فلم يكن التشبيه في القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة في التوفيق بين طرفي التشبيه ، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما عملت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد ، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيم قادر على نقل التجربة التي عاها الشاعر .

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تماسك مع أخواتها تماسكاً عضوياً . وأن تشارك كل منها في الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال . وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التي تستوعب في كيانها المقطعات الجزئية في تناغم وتوافق .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيحاء والرمز اللذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري ، ومن ثم كان الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها .

قمع اهتمامنا بالمعنى الظاهري للكلمات ، وأنه مقصود وأساس فى فهم القصيدة إلا أننا ينبغي أن نتعمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة فى نقل التجربة وتجسيدها ونعنى به العنصر الموسيقى ، أو عنصر النغم الذى أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى فى القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعري وحده أو إلى القالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ والنسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوى وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة وتعين على إيضاها وتوكيدها فى نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغي للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر فى وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفى قصيدة الطمانينة ، بالإضافة إلى الوزن الذى اتخذ إطاراً عاماً لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت فى أداء تجربته . وفى تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة وعلى هذا النحو الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى .

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعري الذى تبدأ به كل مقطعة هو ذاته البيت الذى تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغماً ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد ، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى

شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعري والقافية و أن تخلص من الأعباء الثقيلة التي أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلي المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعري ، من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، كما استطاعت اللغة فيها أن تخلق في عوالم من الفكر أرحب وأبعد ، وهي مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

رواد التجديد في الشكل والمضمون

- ١ - بدر شاكر السياب
- ٢ - نزار قباني
- ٣ - صلاح عبد الصبور
- ٤ - أدونيس

بدر شاكر السياب

يعتبر الشاعر بدر شاكر السياب رائداً من رواد حركة التطور فى شعرنا العربى المعاصر كما يعتبر شعره حداً فاصلاً بين مرحلتين : المرحلة المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدى فى البناء الملتزم بعمود الشعر واخافى على العروض العربى بأوزانه وبحوره ، واخاضع لنظام البيت الشعرى المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة ، والمرحلة التى حاولت التحرر من هذا النظام وراث عدم الالتزام بالسطر الشعرى المنقسم إلى قسمين واخافى على عدد التفعيلات ، وأعطت لنفسها حرية الحركة وحرية التوزيع فى تفعيلات القصيدة وفى قافيتها.

هذا الشعر الجديد الذى ثار على شكل القصيدة القديمة يطلق عليه النقاد أحياناً شعر التفعيلة وأحياناً الشعر الحر.

ولم يكن بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، أولى من حاول هذه المحاولة الجديدة ، فقد سبقت هذه محاولات أخرى كثيرة قامت بدور كبير فى سبيل تطوير شكل القصيدة منذ بدأت حركة التجديد والدعوة إليها عند شعراء مرحلة الانتقال على يد شعراء الديوان وجماعة أبوللو ومدرسة شعراء المهجر . ولكن هذه المحاولات برغم ما أحرزته من تطور لم تستطع أن تحقق الاستقرار على شكل جديد للقصيدة . حتى استطاع بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، ومن بعدهما شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ، أن يستقروا على هذا الشكل الجديد.

وعلى الرغم مما ارتكزت عليه حركات التطوير السابقة عند شعراء أبوللو والمهجر وغيرهم من فلسفات فردية أو ذاتية ، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابى فى تحرير الجماهير الشعبية فى العالم العربى ، التى كانت تروح تحت أعباء واقع قاس ومظلم . وقد كانت هذه الجماهير فى أشد حاجة إلى انتشالها ، أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذى كانت تستبد به سيطرة المستعمر

الفاصب من ناحية والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى .. أضف إلى ذلك أن النظام السياسي كان شينا معادا، ولكن مالبثت الشعوب العربية في مرحلتها الأخيرة أن خطت خطوة حاسمة ، فاستيقظت على وعى جماهيري أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبي والتخلص من سلطانه، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف ، واحتلال إسرائيل لهذه البقعة العزيزة من الأرض العربية.

ومن هنا بدأ تطورنا نحو خطوة أخرى ، فبعد أن كنا نرزع تحت انقال الجهاد السياسي وحده ونضع جهودنا في مناورات المستعمر ومفاوضاته، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعي .. وهذه هو ما جاء شعراؤنا الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ومنهم وعلى رأسهم شاعرنا بدر شاعر الشباب ، ليقودوا حركة بناء جديدة تهدف في بدايتها إلى التغيير والتجديد والنظرية الواقعية إلى الحياة والمجتمع ، وتعريه الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب ، ولقد كان لبدر شاعر الشباب دور كبير في بداية نشاطه الفني في الاهتمام بقضايا المجتمع والواقع.

من ذلك قصيدته « المومس العمياء » وهي قصيدة تجدد نفسك فيها أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعي ولكنها لا تخرج عن المعنى الإنساني العام ، فهي مشكلة امرأة اضطرتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء ، فلا يسع الشاعر وهو يصور مأساة هذه المرأة إلا أن يعرى الحقيقة من غير إشفاق ، فهو لا يحاول أن يستخدم الأقنعة التي كان يضعها الرومانسيون على مشكلة الدعارة بل هو يقطع عنها كل طلاء من شأنه أن يكسو القبيح ثوبا براقا وخادعا، وهو هنا يذكرنا بما فعل جورج برناردشو في مهنة السيدة رن . فهو كذلك من هذا النوع الذي لا يشفق من تعرية الحقائق وإبرازها سافرة مهما بلغت حدتها ، ثم هو يرجعها من حيث لا تشعر إلى أخطاء في بنية المجتمع ذاته .. وانظر إلى بدر شاعر الشباب الذي لا يكفي بإلقاء المسؤولية على هذه المرأة التعمية ، وحدها ، وإنما يحمل العراق كله هذه المسؤولية عندما يصور هذه المرأة وهي تستأجر المصباح الذي تدفع ثمن زيتا من سهام مقتلها الضريرة في الوقت الذي يفقر فيه السراق بالزيت العميم.

ريح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريبة.

ثمنا للء يدبك زيتا من منابه الغزيرة

كى يثمر المصباح بالنور الذى لا تبصرين.

ويقف بدر شاكر السياب من مشكلة حفار القبور فى قصيدة أخرى بهذا العنوان نفس الموقف الذى يقفه من قصيدة المومس العمياء . فمأساة حفار القبور هى مأساة رجل ضائع بين الضائعين يحس بتمزق فى واقعه ويتطلع إلى أعلا ، والثورة والحقد كالبركان يتدفقان من نفسه ، يدق باب الحياة بعنف فيؤصدونه ، ثم ينتهى أمره بأن يوارى التراب من كان يؤنس ليليه الرخيصة . والقصيدة عالم ملئ بالفيض النفسى الذى يتردد من خلال صور ومواقف تتجمع خيوطها على مأساة من واقع الحياة .

والى جانب هذا الاتجاه الواقعى فى شعر بدر شاكر السياب، فثمة ظاهرتان هامتان فى شعره تحتاجان لكثير من التعمق والتأمل ، كما تحتاجان إلى دراسة متأنية، وهما ظاهرة الشعور بالغربة ، وظاهرة الحياة والموت . وفى الظاهرتين معا تلعب حياة السياب ومعاناته ومرضه وآلامه دورا كبيرا . وقد كانت آلام السياب الكثيرة ضربا من المعاناة المتصلة التى يرجع جزء منها إلى إحساسه بوطاة الفقر والجوع والعبودية والظلم الذى وقع على كاهل الناس فى مجتمعه . ويرجع الجزء الآخر منها إلى معاناة شخصية حين وقع أسيرا للمرض الذى طالت قسوته واتصلت زمانا لم ينقطع حتى الموت . فحياة السياب لقاء مستمر بين التفتت والنمو ، بين عالم يتراجع وآخر يتقدم . هذا التفتت والنمو فى آن واحد هو ما نراه يتجسد فى قصائد كثيرة مثل « مدينة السندباد » و« مدينة السراب » و« قلعة الضياع » و« مدينة بلا مطر ».

أما ظاهرة الغربة عنده فتظهر أول ما تظهر عندما كره حياته فى المدينة وكشف عن أبعادها التى عانى منها الكثير ، منها البعد اليومى الاجتماعى كما تعبر عنه

قصيدة « عرس فى القرية » والبعد الحياتى البرجوازى ، كما تعبر عنه قافلة الضياع ، والبعد السياسى الثورى كما تعبر عنه رسالة من مقبرة . وهكذا تتحول المدينة عنده إلى مقبرة ، إلى جبال من الطين والنار يمضغن قلب الشاعر.

هذه القرية التى نراها متمثلة فى أحساس الشاعر بالمدينة هى انعكاس واضح للقرية الداخلية ، إنه اليأس الذى يغمر روحه لدرجة كان يرى فيها الحب نفسه مدينة سراب.

ومع ذلك فلم تستبد به القرية والشعور بالوحدة ، فلم يكن يستطيع أن يرفض الآخرين أو يعيش بدونهم بل على النقيض كان حنينه إلى التواصل شديداً وعميقاً، ولكنه وجد فى النهاية أن طريق التواصل مع الآخر لن يكون عن الطريق المباشر هذه المرة ، وإنما يكون عن طريق أكثر شمولاً فنراه يغمر الإنسان ويحتضنه كما يغمر الكون كله ويحتضنه.

أما موضوع الحياة والموت فالواضح أنه موضوع يمثل خيطاً متصلاً ورؤية خاصة عند السياب ، فالموت يأخذ شكلاً رمزياً يجسد الحنين إلى الخلاص من ناحية ، ويتجه إلى البحث عن الحقيقة . فالموت من أجل الحقيقة يعبر عن الرغبة فى الوصول إلى عمق الحقيقة التى لم يستطع الشاعر أن يحققها فى الحياة.

وفى قصيدة النهر والموت يكتشف الشاعر أن الموت فى النهر حياة تتجاوز الموت ، وفيها الخلاص وفيها البدء وإعادة ، كما أن الموت فى النهر سفر مزدوج ، سفر فى الذات وخارج الذات ، والماء أمومة وعودة إلى رحم الأم.

وإذا أردنا وقفة عند شعر السياب لنتبين من خلال صوره وكلماته ورموزه موقفه من الحياة والناس ، ورؤيته الفنية ووسائله فى التعبير ، فلا بد لنا فى البداية من فهم للخط المأسوى الذى نراه من خلال شعره ، وهو يمثل خط الفعل المتصل على مدى حياته القصيرة ، ومن خلال مراحلها المختلفة.

الحس المأساوى المزوج دائماً بالأمل وفرحة الحياة ، هما الراديان اللذان ينبع منهما معظم شعر بدر شاكر السياب.

ورؤية الأضداد قديمة فى الحياة-غير أن حياة السياب قد جعلته يؤمن بحقيقة
هى أن الأضداد: الحب و البغض ، الحياة والموت ، الجوع والفقر ، الخير والشر ،
الظلم والعدل ، الظلام والنور ، الخ هى العالم الحقيقى الذى يقدم على قطبين
متقابلين السالب والموجب . وانه لا مفر من تزاورهما وتلاقيهما وتعاقدتهما.

وقد أوشك هذا الازدواج بين الاضداد أو قل هذه الثنائيات أن تعمل إلى درجة
الإيمان بها ، بل لانغالى إذا قلنا إنها تمثل التوازن الذى يجعل السياب يرضى بهذا
العالم.

وعند السياب توازن آخر أكثر أهمية ، وهو التوازن بين العالم الحقيقى والعالم
الخيالى . فصوره وأفكاره وأخيلته تكاد تقيم له عالما آخر موازيا ومقابلا للعالم
الواقعى الذى يحياه والذى انتهى فيه إلى الاعتراف بالأضداد والتسليم بالازدواجية
بين النقيضين.

هذا التوازن الأخير بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى هو الذى يجعله يصرخ
من الألم ، يتمزق وحيدا ، ولكنه فى الوقت نفسه يفرح للحياه ، يتوق إليها ببهجة
فرحة ، بغضب ويناضل من أجل التوحد بالآخرين ، والأمل فى نجاة الإنسان
وخلاصه.

فالخس المأسوى عند الشاعر قائم وممتد إلى نهاية حياته ، يقابله فى الطرف
الأخر نضاله وتحديه وتطلعه للحياة والنور والغضب والنماء .. ومن هنا ولد الصراع
المتصل . هذا الصراع المرير والإيجابى بين قوتين كلتاهما تريد أن تهزم الأخرى .
روحاً حية شفافه تنفجر عزيمة وتشع نورا.

وليس مثل قصيدة « انشودة المطر » قصيدة أخرى تجمع لك هذين الطرفين
المتقابلين الحياة والموت ، الغضب والجذب ، النور والظلام. انظر إلى مطلع
القصيدة فستراه يحتوى على نغم حزين يكاد يخلع القلوب ، ولكنه ينطوى على
الظلام الكثيف المحيط يكاد يطل عليك من خلال كلمات الشاعر . يقول :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .
عيناك حين ييسمان تُورقُ الكروم
وتبرقصُ الأضواء .. كالأقمار في النهر
يرجى الجدايف وهنا ساعة السحر .
كانما تنبض في شوريهما ، النجوم .
وتفرقان في ضباب من أسي شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،
دفء الشتاء فيه وارتعاشه اخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ،
فتستفيض ملء روحى ، رعشه البكاء
ونشوة وحشيه تعانق السماء ..
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
كان أقواس السحاب تشرب الغيوم .
وقطرة فقطرة تلدوب في المطر ..
وكركر الأطفال في عرائس الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ..

وواضح من أبيات هذا المطلع أن الشاعر يبدأ فى المقطع الأول بالكشف عن
مشاعره الحميمة تجاه محبوبته ، مدينته التى حرم منها ، وغابت عن حياته فاقتلعت
من نفسه اقتلاعاً ، وكان جلده انتزع منه .. فهذا الحنين والحب والتعلق بها والترقب
إليها .. إنها ابنه أو ابنته انتزعوها منه عنوة . وعلى الرغم من الأضواء والأقمار
والنبض والنجوم والنخيل ، وكل معانى البهجة ، وعلى الرغم من هذا الإحساس
بالجمال الذى يخلعه الشاعر على المدينة ، فإن بيتا واحدا وسط الايات كلها
يعطيك الإحساس بالنقصان والحرمان ، فعلى رغم الامتلاء والفزارة واخصوبة ، فإن
عنى الحبيبة / المدينة شرفتان راح ينأى عنهما القمر .. وتأمل راح ينأى عنهما

القمر ترى كيف خلع الشاعر على صورة مدينته الجميلة شعوراً بالحزن والفقر والظلام .

فالجمال الذى رسمه لمدينته ليس جمالا صافيا ، وإنما جمال تغلله غلالة من الظلمة لغياب القمر عنها ، وهو مصدر النور والبهجة .

أما المقطع الثانى فتصوره موجة الأسى والحزن حين يرى صور الضباب ، والدوت والميلاد والظلام ، وريحشة البكاء . وعلى الرغم من هذا الحشد من صور الأسى الذى يملأ نفس الشاعر فإن مدينته ما تزال تسكن قلبه ، فهوى يكى عليها ، ومن أجلها . ولكنه يتلوهف إلى قطرة المطر التى ستميد الحياة إلى المدينة / وطنه . ويفصح القسم الثانى من القصيدة بالتفسير الذى طرحناه ، فإن وطنه العمران الذى تدخلت عوامل هدم لتفصل بينه وبين الشاعر ، تعاونت مظاهر الفساد والظلم ، وعقول من الشوك والجذب ، وما يزال هذا الوطن يمثل فى داخله أملاً فى التحول والعودة ، أملاً فى اخلاص والنجاة مما يروح تحت وطأته من صراع الظلم والفقر والفقير .

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمة من الجراح والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى الابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على قم الوليد
فى عالم الغد الفتى ، راهب الحياة
مطر ..

فالشاعر الذى يتأمل حال وطنه ، ويجلس كل يوم إلى جوار شجرة زاوية ذابلته يتأمل أوراقها الهشة السوداء ، ثم ينخرط فى البكاء ، يمتنى ينتظر وصول أمطار غزيرة منهمرة تصل إلى وطنه ، فتحيى السنابل الصفراء كالذهب ، وتهب الحياة فى الحقول المجدبة .

يقول أدونيس :

« تعبر التجربة عند السياب عن نفسها بأشكال تجسد حركة التفتت والنمو في
آن . هذا الوسط هو « مدينة السندباد » « مدينة السراب » ، « قافلة الضياع » ، و
« أم البروم » ، « مدينة بلا مطر » .

ولكنها في الوقت نفسه المطر ، النهر ، والبعث . فلحظة تبدو ساحات هذه
المدينة ودروبها مليئة بالخفر والعظام ، وحدائقها مزروعة برؤوس الناس . والأسوار
مضروبة على كل شيء فيها ، نسمع قطرة همست بها نسمة تقول إن هذه المدينة
، إن بابل سوف تغسل من خطاياها ، (١) .

إن بكائيات بدر شاكر السياب على وطنه كثيرة في ديوانه ، وهي تمثل نهرا
دفاقا من الألم ، ولكنها جميعها تنتهي بالأمل والرجاء وبعث الحياة حتى وإن انتهى
الأمر بالموت ، ففي الموت بعث وانتصار . وتلك هي القيمة الإيجابية من موقف
الشاعر المناضل الذي يؤمن بأن هذا الجفاف مهما طال أمره فستبعث منه الخضرة
والزهور والثمار .

يقول في قصيدة « النهر والموت » .

بُوَيْتُ ... يَا بُوَيْبُ

عشرون قد مضين ، كالدهور كل عام

واليوم حين يطبق الظلام

واستقر في السرير دون أن أنام

وأرهب الضميراً : دوحة إلى السحر

مرهفة الغصون والطيور والثمر

أحسن بالدماء والدموع ، كالمنطر

(١) قصائد بدر شاكر السياب - المقدمة - أدونيس - دار الآداب بيروت ط ١٠ .

يَتَضَحَّهِنَّ الْعَالَمُ الْحَزِينُ :
أَجْرَاسُ مَوْتِي فِي عُرْوَقِي تُرْعِشُ الرِّينَ ،
فِيَدْلُهُمْ فِي دَمِي حَنِينُ
إِلَى رِصَاصَةِ يَشْتَقُّ تَلْجُّهَا الزَّعْوَامُ
أَعْمَاقُ صَدْرِي كَالْجَحِيمِ يُشْعَلُ الْعِظَامُ
أَوْدٌ لَوْ عَدَوْتُ أَعْضَدَ الْمَكَافِحِينَ
أَشَدُّ قَبْضَتِي ثُمَّ أَصْفَعُ الْقَدْرُ
أَوْدٌ لَوْ غَرَقْتُ فِي دَمِي إِلَى الْقَرَارِ
لَأَحْمَلَ الْعِبَاءَ مَعَ الْبَشَرِ
وَأُبْعَثُ الْحَيَاةَ . إِنَّ مَوْتِي انْتِصَارُ

والقصيدة ، كما ترى ، تنفجر بشحنة عاطفية حادة ، فيها الأسى والمرارة ،
والثورة والغضب إلى درجة يشتعل فيها وجدان الشاعر ودمه ، ويستشعر الحنين إلى
التضحية بنفسه .. الحنين إلى الموت .. إلى رِصَاصَةِ تشق أعماق صدره . ثم انظر
كيف انتهى في الأسطر الخمسة من القصيدة يتمنى ، أن يمنح نفسه كاملة ،
مضحياً بروحه ، أنظر إليه وهو يود لو يركض ركضاً ليقف مع المجاهدين المناضلين ،
يود لو يفرق في دمه إلى القرار ، ويحمل العبء والمسئولية مع بني وطنه ، لكي
يبعث الحياة ، ويصبح موته ميلاداً . وعندئذ يكون موت الشاعر حياة وانتصاراً .

ويقول جبرا إبراهيم جبرا في هذا المعنى :

« المدينة التي هي رحي تطحن شرايين الشاعر المصلوب كالمسيح أملاً في
الفداء . فالصراع غير متكافئ . والموت بطيء مر (١) .

(١) الرحلة الثامنة - جبرا إبراهيم جبرا - مقال « الأسطورة وسيف الكلمة » . بيروت

نزع ولا موت
نطق ولا صوت
طلق ولا ميلاد
من يهلب الشاعر فى بغداد ؟
من يشتري كفيه أو مقلتيه ؟
من يجعل الأكليل شوكا عليه ؟
جيكور ياجيكور
شدت خيوط النور
أرجوحة الصبح .
فاولمى للطيور
والنمل من جرحى ..
جيكور ياجيكور . نخل وماء
ينساب من قلبى ،
من جرحى الوارى ،
من كل أغوارى
أواه يا شعبي .

والشاعر يستخدم الرمز ، فهو هنا فى هذه القصيدة يخاطب جيكور وهى مدينة الشاعر التى ولد فيها ، وقبل ذلك يوب وهو النهر الذى تفتحت عيناه عليه وهو طفل . ولكن هذين المكانين يتحولان إلى رمز ، حين يعيش أسطورة تموز وهى الأسطورة التى عاشها كثيرون من الشعراء زملائه وتموز هو أوديس الذى قتله الخنزير وعاد إلى الحياة ، ولكنها لم تكن عودة كاملة ، بل كانت نصف عودة ، فهو فى فصول الجذب فى عالم الموتى ، وفى فصول الربيع فى عالم الحياة . وجيكور هنا لم تعد بلدته الصغيرة ، فلقد أضحت هى الأرض كلها أو هى بيت لحم الميلاد . يسعى إليها الإنسان طالبا للمعجزة . فقد تحولت الأماكن عن مدلولاتها المباشرة الزمانية والمكانية . وجيكور فى الآيات الآتية يناجيها الشاعر ، ويرى فيها طريقا لأمان يشده ويلج عليه بعد أن ضاقت به السبل ، كان جيكور

رمز للميلاد والبعث : يقول
جيكور ، جيكور أين الخبز والماء ؟

والليل وافى وقد نام الأدلاء
والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صرّ ، وكل الأفق أصداء
بيداء مافى مداها مايبين به
درب لنا ، وسماء الليل عمياء
جيكور مدى لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء.

إن جيكور هنا هى أمل الشاعر فى النجاة من الضياع والتهيه ، والظلمة التى
تحيطه ، والجوع والعطش الذى لا ينطفىء أوارهما . إنه يستفيث بها أن تمد له يدها
أو تطلع عليه بنجم فيه أضواء.

وانظر إلى لغة الشاعر تحمل احساسه الحار فى هذه النماذج المختلفة وتشكل
تعبيره الفنى ، فهو متدفق ومشع ، واضح وسريع ، دقيق وتلقائى ، متحكم فى
عبارته وفى أسلوبه تحكما كاملاً.

ثم انظر إلى شفافيه الشاعر ، كيف ينقل احساسه بالحياة فى الصور الفنية التى
يقدمها فى اكتمال عضوى ، وفى شكل يحفظها حية.

إن الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها فى كل ما تقدم من نصوص تندمج
كلها معاً اندماجاً رائعاً لمحاولة خلق عالم جديد يتوق إليه ، ويموت من أجله.

ومن هنا تأتى جدة اللغة والصور ، ذلك أن كل عمل مكتمل هو دنيا خاصة
فريدة. تنتمى إلى قائلها ، وتحقق هذا الوجود الفرد الذى يمثله بدر شاكر السياب ،
الذى استطاع من خلال شعره أن يكشف عن ذاته من خلال هذه الصور وتلك
الرؤى ، بوسائل خاصة لم ترد من قبل بصورتها هذه عند أحد.

لقد ظهر أنه يسعى صاعداً في معاركه مع الحياة والمستقبل ، ويتجسد كيانه ونموه وحضوره في كيان قصائده ونموها.

ولاشك أن حياة السياب وتجربته المعيشة قد استطاعت أن تتجمع نتيجة سلسلة من العوامل المتباينة والملائمة حتى يتحقق للشاعر هذا الإنجاز الراسخ - إن العنف وقسوة الحياة ، والتحدى الإيجابي الرائع الذى تحرر من منات القيود ينفذ إلى كل ركن خفى من أركان نفس السياب ، ويطفو فوق ذلك الفيض من منتجات عقله وروحه ، والتي كانت ترقد مختفية داخل نفسه ... وكان يعمل بدأب وصبر على إبرازها إلى ضوء النهار.

نزار قباني

نزار قباني نسيج متفرد بين شعراء العصر ، فهو دنيا جديدة وفريدة وحية ، كانت لغته طازجة عند ولادتها ، وماتزال حتى يومنا هذا محتفظة بطزاجتها وحيويتها وستبقى كذلك أمام الأجيال القادمة ، كان همّ نزار منذ أول كلمة كتبها أن تظهر خصوصيته وألا يتساهل في هذا ، حتى عندما يخرج عن ذاته ويعبر عن الجماعة أو عن قضايا مجتمعه ووطنه ، سواء أكانت قضايا سياسية أم اجتماعية أم قومية ، لم يكن في كل ذلك يكتب إلا ما يفرد ، وكان يؤمن طول الوقت بأن الطاقة الإبداعية الحقيقية لا تعرف الأفكار الثابتة واللغة الواحدة ، ولا تخضع للقواعد والعادات الموروثة ، ولا تعرف الوقوف عند محطة تاريخية واحدة أو الجمود على أشكال التعبير الثابتة .

لم تكن طاقة نزار طاقة مشدودة إلى الوراء ، إنها طاقة تتطلع إلى المستقبل وإلى الأمام ، وليس معنى هذا أن نزاراً خرج خروجاً كلياً من الماضي ، فإن مثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج عن التاريخ وخروج عن الأصول وعن الذات العربية . فالشاعر الحديث لا يبدع وهو منفصل عن الأمس ، إنه متصل دائماً بالأمس والغد معا ، ولكنه لا يبقى عبداً ومن هنا كان لابد للشاعر أن يكون له عالمه الخاص ، له وسطه التعبيري الجديد ، له كلمته الحرة التي تتجاوز العالم القديم إلى عالم جديد إيقاعاً وصوراً وأداء .

ولقد عرفت نزار قباني منذ مدة طويلة في أواخر الأربعينيات ، وأوائل الخمسينيات ، حين كانت تأتي قصائده مخطوطة يتلقفها الناي قبل أن تصلنا دواوينه ، وكنت أسعى إلى هذه القصائد وأجرى بها إلى صديق يشاركني الإحساس والتذوق ، كنا نتلهف على الجديد في الأدب والنقد ، وكانت قصائد نزار مثار إعجاب لما كان فيها من تجاوز وتخط للصياغة العربية التقليدية ، ولما فيها من طاقات إبداعية وفنية بهرت القارئ ، لأنها على حد تعبير نزار نفسه كانت تلقى بنا

على أرض الدهشة ، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة .

وإذا جاز لنا في هذه العجالة أن نوجز عناصر الإبداع الفني عند نزار فإننا نستطيع أن نحدد خطوطها الأساسية والجوهرية في العناصر الآتية :

أولاً - تلك الطاقة الحية والمتدفقة عنده وهي تتمثل في مظهرين : الأول - غزارة الإنتاج وتدفقه ، والثاني حيويته وطزاجته .

ولنضرب مثلاً لغزارة الإنتاج وتدفقه بالسنوات الست الأولى من حياته الفنية ، فقد أصدر فيها أربعة دواوين بين سنة ١٩٤٤ - ١٩٥٠ ، فنجدده وهو في السابعة والعشرين من عمره في سنة ١٩٥٠ صاحب دواوين أربعة هي على التوالي « قالت لي السمراء (١٩٤٤) » ، ثم « طفولة نهد (١٩٤٨) » ، ثم « سامبا (١٩٤٩) » ، ثم « أنت لي (١٩٥٠) » ، وجميع هذه الدواوين في علاقة الحب بين الرجل والمرأة ، ثم يتوالى بعد ذلك إنتاجه المتدفق والغزير على مدى أربعين عاماً لا يفتر ولا يضعف ولا يكرر نفسه . ويظل شاعر الحب الأول بصورة الفريدة والفرحة والملونة والمشحونة بالطفولة والبراءة واللولة والشقاوة .

هذه في حد ذاتها ظاهرة تسترعى الانتباه والإعجاب وربما كانت ظاهرة فريدة في شعرنا العربي كله ، بل هي على المستوى الفني تعتبر نادرة كذلك .

فقد كتب دانتى عن حبه الفريد « ليبياتريس » فالف كتاباً واحداً « الحياة الجديدة » ثم انصرف عن موضوع الحب بعد ذلك إلى موضوعات أخرى ، وكتب شكسبير عن الحب في « سوناتاته » وهو في أوائل شبابه في الثلاثين من عمره ، ثم اتجه نحو المسرح . وكتب ابن حزم « طرق الحمامة » وهو في السادسة والعشرين من عمره ينظر للحب ويصنف له ، ولكنه لم يلبث أن انصرف عنه إلى الفلسفة والدين . أما نزار فقد ظل متمسكاً بالحب يتغنى به وله . عاشقاً للمرأة ومدافعاً عنها . عارضاً وكاشفاً لكل ما يتصل بمشاعرهما وخطباتهما ، وما تكنه قلوبهما داخلها من هوائيل نسائية وعاطفية كما تتراعى في « حجابنا الحديث » . حتى أشراق المرأة

وأحلامها لم يتورع عن بسط مكنونها في جرة منقطعة النظر ، وهو في هذا فريد
يختلف عن شعراء الغزل جميعهم . حتى امرئ القيس الذي يعتبر في جراته
واقتحامه أقرب النوعيات إلى نزار ، لأنه أشد شعراء الغزل القدماء اقتحاماً وجرأة ،
لفزله بدوى بكل ما في الكلمة من معنى ، نقول حتى امرئ القيس لم يصل في
أنغام الغزل وقضاياه مثل ما وصل إليه نزار .. برغم ما فيهما معا من روح متباهية
وعاتية .

أما شعراء الغزل المفيف في القرن الأول الهجري من أمثال مجنون ليلى ،
وجميل بنية وكثير عزة فكان غزلهم غزلاً ريفياً يكتب على استحياء ، فهو غزل
خجول ومداور ، على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا .

أما عن عمر بن أبي ربيعة الذي يكاد يكون الشبه بينه وبين نزار كبيراً في
التجديد أولاً ، وفي الاسترسال في موضوع الغزل ثانياً . وفي جراته وبراعته وتفنته
في موضوعات الغزل ثالثاً ، فإن عمر لم تكن له طاقة نزار في التوغل إلى أعماق
الصلة بين الرجل والمرأة على النحو الدقيق والمفصل والمتنوع الذي ذهب إليه نزار
قبائلي .

ثانياً - العاطفة الملتهبة التي لا تكاد تخبو حتى تشتعل ، والتي تظل متوقدة على
مدى طويل ، والتي يبقى تحت تأثيرها الشاعر مولها وعاشقاً متيماً ترتفع حرازته ولا
تنخفض ، يعبر بها وعنها فيما يقرب من ألف صفحة من الشعر الذي تغيّره عاطفة
واحدة هي عاطفة الحب . وتبقى على هذا النحو من البداية إلى النهاية كلما اشتد
أوارها باعثة اللذة والإعجاب في وقت واحد .

ما سر هذه العاطفة وكيف استطاعت لغة الحب أن تتواصل وتتابع في يسر على
هذا المدى الطويل ؟

القضية تفسرها بسهولة ، فهو يرجع في المقام الأول إلى طبيعة نزار ، إلى
تركيبته النفسية والورعجة مما ، فهو شاعر عاشق والعشق هنا صفة لازمة له ، أو

جزء من دورته الدموية ، جزء لا يتجزأ من ذاته ، أو من عناصر التكوين والإحياء في شخصيته . وللعاشق لغته وله حرارته المرتفعة دائما ، وله توتره وإيقاعه . هذا بالإضافة إلى أن نزاراً شاعر سريع الانفعال شديد التأثير ، زحرت روحه بشتى المشاعر ففاضت في لغة الحب . فالقضية ليست مجرد انفعال بالحب ، بل الصحيح هو أن كل انفعال عند شاعر من هذا النوع يمكن أن يصور لغة الحب ، لأنها من الناحية النفسية هي المنفذ الصادق لكل شعور حار عنده .

ثم لا بد أن نضيف إلى هذا كله أن نزاراً في عاطفته جرى دائما . أو بمعنى آخر يؤثر الإيجاب لا السلب ، يدعو للحياة ويقظتها وعنفوانها ولا يعرف اليأس ، فهو مرتبط في غزله بهذه المعاني ، معنى تقديس الحياة ويقظة الجسد وحيوية العشق الذى هو عنده قوة دافعة تحافظ على الحياة وتمنحها الديمومة والبقاء . فالعشق عنده انتصار على الموت ومجابهة له أو قل إن العشق هو الوجه الآخر للموت .. حتى لكأنه ينادى فيقول إما العشق وإما الموت . هذا هو سر عاطفة الحب المشبوبة عنده دائما حتى في القصائد أو اللحظات التى لم يكن واقما فيها تحت تجربة حب حقيقية أو شخصية وهى كثيرة عنده ، فإن تجارب الغرام فى شعره محدودة بالقياس إلى هذا البحر الزاخر من شعر الحب فى دواوينه .

ثالثاً - لغته وصوره : أما لغة نزار ، فقد كان الشاعر حائراً بين لغتين : لغة نكتب بها ولغة نتكلمها ، كان يشعر بالغربة تجاه هذا الموقف بين لغة فرض عليها على حد قوله احتكار رهيب وحصار حديدى يمنع عنها الانتلاط والنمو والتطور والخروج إلى الشارع . وهى اللغة الكلاسيكية المحافظة على عباراتها وصياغتها وأساليبها .. ولغة أخرى نشطة متحركة وحية ومشبكية بأعصاب الناس ، وتفصيل حياتهم اليومية . وكانت الجسور بين هاتين اللغتين مقطوعة لأن الأولى لم تكن تريد أن تتأزل عن كبرياتها ، والثانية لا تجرؤ على طرق باب الأولى والاندخول معها فى حوار (١) .

(١) انظر ازدواجية اللغة لنزار قباني فى كتابه قصتى مع الشعر .

وكان الحل عند نزار أن عقد العزم على اعتماد لغة ثالثة تأخذ من الأكاديمية منطقها وحكمتها ورسالتها ، وتأخذ من اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة .

وهكذا يستطيع الشاعر أن يجد وسيلة التعبير عن نفسه دون أن يكون خارجا على القانون أو التاريخ ، ودون أن يتوقف في اللغة عند محطة واحدة من الزمن ، أو أن التشكيل الفني لا يتجاوزها . ولقد نجح نزار في استحداث هذه اللغة الثالثة التي ظلت علامة متميزة في شعره والتعبير الأدبي بعامه .

أما الصورة عند نزار فلعلها أن تكون أبرز عناصره الإبداعية بروزا وأعظمها أثرا ، فهو شاعر مصور بالدرجة الأولى يعتمد على الصورة في الإيحاء وبث الإحساس ونشره على طول عمله الفني بشكل مثير وجديد حقا . وميزة الصورة عند نزار أنها خلية نامية من الإحساس تضيف على بنائه الفني روحاً متميزاً ، وتحقق فيه كيانا عضويا موحداً .

وأبرز صفات صوره أنها دائما تدهشك لجديتها وطرافتها وأنها لا تتكرر ولا تقلد . ولصوره في ميدان الغزل صفات خاصة . فهي صور مثيرة حسية جامحة الطبيعة ومتميزة في أصواتها وألوانها .

ومن صوره التي برع فيها وافتن صورة النهدي الذي يشغله عن الدنيا وما فيها وخصوصا في أعماله الأولى ، فالنهدي عنده مرمر وورد ونور ونجوم وعبير وترفاح ، ثم نجد النهديين بين ذلك يأخذان صورا أخرى في دواوينه المتأخرة ، فهما أربابان وحصانان وديكان وخنجران وسمكتان متوحشتان ، ولؤلؤتان ، وقديسان وأحيانا صخرة انتحار .. حتى لتراه بعد قراءة تلك لهذه الصور كأنه قديس جسد أو شهيد نهدي على حد تعبير بعض النقاد .

صلاح عبد الصبور

١٩٣٦ - ١٩٨١

لا أحد يشك في أن صلاح عبد الصبور هو من أبرز الشعراء الذين ظهوروا بعد الخمسينيات من هذا القرن ، لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله . فقد كان واحداً من الطليعة الذين شاركوا في بناء حركة الشعر العربي الحديث مع رفقائه العظام بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، بلند الحيدري ، وأدوليس ، ويوسف الخال ، والفيتوري ، وخليل حاوي وغيرهم .

وكان لصلاح عبد الصبور دور خاص يختلف عن دور رفقائه من رواد حركة الشعر الحديث ، فإذا تجاوزنا دوره الطليعي والريادي مع غيره ، وإذا تجاوزنا بعض السمات العامة التي يشترك فيها رواد الحركة الجديدة والتي سنشير إليها ونحاول تحديدها ، أقول إذا تجاوزنا هذا الجانب المشترك بين شعراء الطليعة ، تبقى لصلاح عبد الصبور شخصيته المتميزة التي تمثل كما تمثل عند غيره في ركنين أساسيين هما :

أولاً : التطور والتجديد في التعبير الفني وأدواته .

ثانياً : ما يطرحه من رؤى جديدة ، فإن تغير الرؤية علامة جوهرية من علامات التطور في شعرنا الحديث ، لا تقل أهمية عن تطور التعبير ، وهما يتعانقان معا .

هذان المحوران يشترك فيهما الكثير من شعراء حركة الشعر الجديد ، لكن كان لكل شاعر أسلوبه الخاص ، طاقته الشعرية ، وسائله التعبيرية ، رؤيته الخاصة للحياة والناس . وهذا ما سنحاول أن نكتشفه في عالم صلاح عبد الصبور الشعري .

معنى التجديد

وقبل أن نشرع فى دراسة التيارين السابقين عند صلاح عيد الصبور نود أن نقف وقفة لتوضيح ما نقصده وما يقصده النقد الحديث من معنى التحول والتجديد .

عندنا فى التحول والتجديد تياران :

التيار الأول : هو التيار الذى يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية . وهذا النوع من التجديد هو الذى يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن كإنسان يعيش فى عالم متغير ، يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالأصول .

إنه التيار الذى يركز على الأصول العامة ، يحافظ عليها ، وفى ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء ، ويجدد الأثاث . وهنا يبقى التجديد تحت جناح الأصولية ، وضمن الضوابط المعروفة للفن الأدبى سواء أكان شعراً أم قصة قصيرة أم رواية .

والتيار الثانى : هو الذى يغير فى الأصول تغييراً جذرياً ويُعتبر تحولاً حقيقياً عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفن وطرائق تعبيره ، وأدوات هذا التعبير ، سواء أكانت هذه الأدوات فى لغته أم فى أساليبه التعبيرية المختلفة أم فى هيكله البنائى أم فى مضمونه الفكرى أو الفلسفى .

ويمثل هذا الاتجاه ما رأيناه فى بعض ألوان المسرح الحديثة مثل مسرح بريخت والأوتشوك ومسرح العبث . وعلى نحو ما رأيناه فى بعض نماذج من الحداثة وهو مذهب ظهر فى العشرينيات من هذا القرن .

هذه أمثلة واضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ويحاول أن يبدأ بداية مقطوعة عن الماضى ، ويقدم شيئاً خارجاً عن إطار الأصولية والشرعية .. شيئاً يختلف اختلافاً كلياً فى الهيكل والبناء واللغة .

وفى مجال الشعر لا نستطيع أن نزعم ، برغم كل ما أحرزناه من تطور وتجديد ،
قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل فى تاريخ أدبنا العربى على اختلاف عصوره . أقول
على الرغم من هذه الطفرة الجديدة والمتنوعة فإننا لا نستطيع أن نزعم أننا خرجنا
خروجاً كاملاً عن تيار الأصولية أو تجاوزنا الماضى أو انسلخنا منه انسلخاً كاملاً ..
الذى حدث أننا تجاوزنا الأشكال والمقاييس والمفاهيم التى نشأت تعبيراً عن أوضاع
وأساليب وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها وبنات ، بحكم الضرورة وطبيعة التحول ،
أن يزول فعلها لزوال الظروف التى كانت سبباً فى نشأتها .. وبعبارة أخرى أصبح
الماضى بالقياس إلى الشاعر الحديث أو المجدد حياً غير منقطع عن الحاضر ، كما
أصبح ضوءاً ينير عتمة الحاضر ونحن نتوجه صوب الحاضر والمستقبل . وهذه
الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل أصبحت مفتوحة للحوار والنمو والفعل بحيث
لا نستطيع اليوم إلا أن نلتقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها .

فى هذا التلاقى نسمح لنهر الإبداع الذى يتدفق من الماضى إلى الحاضر
والمستقبل أن يتحرك حراً ، وأن تجرى مع مجراه نرافقه ونعيش فيه بانفتاح دائم
وفترة أبدية .

وليس لأحد أن يتصور أن القصيدة الحديثة فى الزمن هى بالضرورة الأكثر قيمة .
فالحديث كالتقديم لا يرتفع أحدهما عن الآخر ولا يفضل إلا بمقدار ما يقدم من قيم
جديدة فنية وجمالية . فما يولد فى مجال الفن حياً يبقى حياً على الدوام بل
محفوظاً بحيويته وطراجه ، لا تدركه الشيخوخة .

والإبداعات الشعرية والفنية عموماً تتجاوز وتتلاقى وتسير جنباً إلى جنب
وتتعايش ، ولا شئ فيها ينفى الآخر أو يحل محله أو يعرض عنه .

والذى يؤكد هذه الحقائق أن مذهب الحداثة MODERNISM الذى أشرنا إليه
سابقاً والذى ظهر فى أوروبا فى أوائل هذا القرن لم يستطع برغم ما قام
عليه من فلسفة تدعو إلى نبذ القديم واقتلاعه من جذوره والدعوة إلى البدء من
جديد منسلخاً عن الماضى ، لقول على الرغم من هذه الدعوة ، فإن تراث

الإنسانية القديم من اليونان إلى العصر الحديث ما يزال محتفظا بشيابه وجلاله وحيويته ، لم يتأثر ، ولم يفقد قيمته ، أو يقل إقبال الناس عليه ، وتأثيرهم به وتقديرهم لأهميته .

ومع ذلك فمن الممكن أن يطرح هذا السؤال نفسه : هل يمكن أن تظل طرائق التعبير الشعري وأساليبها القديمة فارضة نفسها على الشعر ؟ وهل تستطيع بصياغتها القديمة أن تستوعب ما يطرحه العصر من أفكار واتجاهات وفلسفات ، وأن تجسد أزمان الإنسان المعاصر وتحقق ما يسمى بالآثر الفني المعاصر إبداعاً وفكراً ؟ هنا يمكن أن تكون المناقشة ، وأن يكون الحوار . والشئ الذي يتذكر واضحاً في عالم الإبداع الشعري المعاصر أن الأسلوب القديم لم يعد بطريقته الملتزمة التزاماً صارماً ، وفي شكل القصيدة القديم قادراً على استيعاب نوع من الشعر لا يحدد بنظام جمالي خارجي ، بل إلى جوار ذلك بنظام عقلي فكري . ف شعرنا العربي اليوم يبدأ مرحلة مختلفة اختلافاً كبيراً بل جذرياً في الحساسية والفهم والرؤية وطرائق التعبير جميعاً . إنه يبحث عن نوع من التحقق الخيالي الصوفي الرمزي المتحرر إلى حد كبير من قيود الالتزام القديمة ونظام البيت الشعري المنتهى بقافية واحدة على طول القصيدة . إن حركة التعبير اليوم تريد أن تكون أكثر جرأة وأكثر انطلاقة فلا يمكنه الدخول في مضائق مختلفة من الزخرف .. إنه شعر يريد أن يدخل إلى قلب العالم يعبر عن الكيان الإنساني .

وهو في هذا يدرك الحقيقة التي تقول بأن كل جديد يعانق القديم ولكنه في الوقت نفسه لابد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بأفاق وقيم جديدة .

وليس معنى هذا أن التجربة الشعرية الحديثة قد وصلت إلى الأسلوب الأمثل أو أدركت نهاية الطريق ، واكتشفت ذاتها ، وحققت أفضل الأساليب والوسائل . إننا مازلنا نبحث عن أنفسنا وما تزال التجربة في مرحلة التكوين ولم تبلغ الكمال أو الاستقرار بعد .

ومن الممكن للدارس والمتأمل في هذه التجارب الجديدة أن يجد المآخذ الكثيرة على النتاج الشعري المطروح .. ويمكنك أن تقول مثلاً : إن فيه تضخماً يرافقه ضجيج فارغ ، وفيه ولع والمجذاب نحو الغربة والغلو والطرافة لذاتها .. كما أن حداثة الشعر الجديد ليست مقياساً على جودة الأشياء ، فهناك من المحدثين من يظن أن تحقيق صفات الحدالة هو في ذاته غاية ، ولا يهم بعد ذلك كيف يكون الشعر أو كيف تتحقق التجوية .. فالشعر لا يحدد بالاتجاه بل بالإبداع . فالذي يحدد القيمة النهائية لأي عمل فني كونه فناً ناجحاً في تحقيق صفات الإبداع وخصائصه .

إن بعض المجددين يعتقدون أنه يكفي للقصيدة الحديثة أن تكون حديثة ومن ثم ناجحة أي أن تكون تراكيب القصيدة غير مألوفة تصدم القارئ . وهذا بطبيعة الحال بعيد عما نعنيه بالإبداع الحقيقي ، وهو على النقيض يولد أشكالاً تشارك في بلبلة الآراء وإفساد الذوق .

وواجبنا اليوم أن نفرّق بين التجديد الحقيقي والزيف الذي ينتشر باسم التجديد . فكثير من هذا النوع الذي يزعم لنفسه الجدة والطرافة يخلو من أية طاقة خلاقة ، بل تعوزه حتى أبسط أدوات الشاعر : الكلمة والإيقاع .

ولصلاح عبد الصبور رأي واضح في هذه القضية أفصح عنه في كتابه « قصتي مع الشعر » . فبعد أن تتبع تراثنا العربي ، وتفرغ لقراءته عامين كاملين ، وعبر عن إعجابه بمواطن الإبداع فيه أشار إلى التحول والتغيير الذي شمل التراث الأدبي كله في عالمنا المعاصر ، وأبان عن أن هذه الحضارة الحديثة ليست حضارة غرب أوروبا وحدها بل حضارة العالم كله . يقول :

« لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة ، فتميز الشعر عن النثر ، واستقل النثر بعالمه ، ووجد نقاد جدد غير أرسطو الذي عاشت عليه الحضارات اليونانية والرومانية والعربية . ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية ، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعراً . ومرت أوروبا بعصر التنوير (القرن الثامن

عشر ، وعصر الرومانسية (القرن التاسع عشر) ، وعصر الاضطراب فى القرن العشرين . وتغيرت صورة الأدب تغيراً حاداً جذرياً ، وأعيد النظر فى التراث الأدبى كله ، بل امتد هذا التغير إلى كل الفنون بشكل عام ... واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية، واكتشف الإنسان اكتشافاً جديداً . وباختصار نشأت وتمت حضارة جديدة تختلف عن الحضارات القديمة كلها ، طابعاً ، وأسلوباً، ونظراً للأمور

فهى ليست حضارة أوروبا ، ولكنها حضارة العالم الحديث التى تحاول من خلال اضطرابها بين الآراء والأفكار أن تهتدى إلى فلسفة جديدة نستطيع أن نسميها « الإنسانية الجديدة » تميزها لها عن الإنسانية فى القرن الثامن عشر

أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما واحباطهما ومآسئهما وانتصاراتهما أيضاً ، إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة ، ولهذا الإنسان الجديد « (١) .

هذا هو رأى عبد الصبور نفسه فى قضية التغير والتحول الجذرين واللذين خلقا الإنسان الجديد ثقافة وفكراً وأن حتمية التغير والتجديد أصبحت أمراً طبيعياً مفروضاً .. وأن الأدب والفن يبحثان اليوم من خلال مخاضهما العسير ، واحباطهما وانتصاراتها فى وقت واحد لإنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة .

موقفه الفكرى والإبداعى

بعد أن استعرضنا مفهوم التجديد فى التجارب الشعرية الجديدة ، وأسباب هذا التجديد ودوافعه وعلاقة الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، وموقف التجديد من التراث ، ثم رأى صلاح عبد الصبور فى هذا كله ، نود أن نقف الآن عند عالم عبد الصبور الفكرى والإبداعى محاولين إبراز أخص ما يميزه ويفرده. وكل ما نسعى إليه ، أن نستطيع تحديد الخطوط الإنسانية التى تكشف عن ملامح الشخصية الفنية

(١) حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور ص. ص. ١٠٨ ، ١٠٩ دار العودة بيروت.

للشاعر ، وأن تبرز ملامحها أمام القارئ بحيث يمكنه أن يتعرف عليها من بين مئات الشخصيات بما تحمل من طابع الخصوصية ، وما تدل عليه من معدن الشخصية .. هذا هو منهجنا في دراسة الشخصية الأدبية أن نضع يدنا على المواضع الحساسة في شخصية الشاعر بلا تعثر ولا تلمس ، وإنما نهتدى إليها بحاسة خفية . وسوف نتجنب السرد الطويل وعقلية التسجيل والتدوين ، ونكتفى بما يوضح عناصر التكوين والإحياء في الشخصية آملين الوصول إلى صورة حية تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان وشاعر .

ملاحم من موقفه الفكري

نشأ صلاح عبد الصبور نشأة دينية خالصة وجاهد في مرحلة صباه هذه ألا يشغله شاغل عن ذكر الله وعن الصلاة ، وأن يخلي نفسه من كل فكرة عدا فكرة الله . ويقول :

« ومازلتُ أصلى حتى كدت أن أتهالك إعياء ، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى إنني زعمت لنفسي ساعتها أنني رأيت الله » ^(١) وهي فترة استمرت إلى دخوله الجامعة . ثم لم تلبث أن تحولت نتيجة لقراءات متعددة في الداروينية ، وأفكار الفيلسوف نيتشة ثم الفلسفات المادية وغيرها ، وعكوف الفتى على جمع القرائن من كل هذه الأفكار . وساعدته كل هذه الأفكار على بزوغ جرثومة « الإنكار » وإذا بهذا الإنكار يستبد به كأوضح ما يكون الإنكار . وظهر ذلك بوضوح بعد تخرجه من الجامعة عام ١٩٥١ . وقد وجد في موقفه الإنكاري هذا موقفا فكريا متماسكا على حدة تعبيره ^(٢) .

أضف إلى ذلك انتشار فكرة نواتها من الأدب الماركسي وجدت لدينا هنا في مجتمعنا العربي في فترة الخمسينيات والستينيات رواجاً شديداً فنودي بكلمة

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ص ٨١ ، ٨٢ .

«الالتزام» والأدب الهادف . ولأقت الكلمات استحسننا وتأثيراً في نفوس الكتاب ، ونادى الجميع وقتئذ بالأدب الملتزم ، حتى انتهى الأمر بأن جعل النقاد من الالتزام ميزاناً للحكم على الأديب . بل إن الأمر قد جاوز ذلك حتى أصبحت كلمة الالتزام تفتن عند الجميع بالتفوق .

فليس غريباً وظرفنا السياسية في ذلك الوقت ، كما نعرف جميعاً ، كانت الميول إلى الاتجاه الاشتراكي واعتناق فلسفته ، ليس غريباً والظروف كذلك أن يهتم شباب الشعراء والكتاب بهذا الاتجاه ، بل لقد اشتد التعصب ببعض هذه الأيديولوجيات إلى درجة الحق والجلد ، من أجل ما يزعمه البعض أن في هذه الأيديولوجيات تحقيقاً لفردوس أرضى يمكن تحقيقه بين عشية وضحاها^(١) .

فكانت أول قصيدة في أول ديوان ينشره صلاح عبد الصبور «الناس في بلادى» هي المعبرة عن ذلك الإحساس عنده .

والقصيدة ألفها الشاعر عام ١٩٥٥ ثم نشرها في ديوان «الناس في بلادى» الذي صدر عام ١٩٥٧ .

تقول القصيدة :

الناسُ في بلادى جَارِحُونَ كالصقورِ
شَاوَهُمْ كَرَجَفَةِ الشَّتَاءِ فِي ذُرَابَةِ الشَّجَرِ
وَضَحِكُهُمْ يَنْزُ كاللهيبِ فِي الحَطَبِ
خُطَاهُمُ تُرِيدُ أَنْ تَسُوخَ فِي التَّرَابِ
وَيَقْتُلُونَ ، يَسْرِقُونَ ، يَشْرَبُونَ ، يَجْشَأُونَ
لَكِنَّهُمْ بَشَرٌ

وطييون حين يملكون قبضتى نقود

(١) راجع ما قاله جبرا إبراهيم جبرا في مقاله « الحرية والطوفان » عن فكرة الالتزام، كتاب الحرية والطوفان ص ١٦ وما بعدها .

ثم ينتقل الشاعر بعد هذا التصوير الواقعي الممتزج بالطابع الإنساني والذي يصور فيه الناس في بلاده ، متخذاً من بعض الألوان والملامح الصارخة خطوطاً للصورة التي يعبر بها عن سداجة الناس وعفويتهم وضعفهم ، وما تعودوا عليه من خير وشر . ولكنها في النهاية تشعرك بمحبة الشاعر لهؤلاء ، وإن كان لا يرضى أن يكون هذا هو حالهم .

ولم يكن مجرد تصوير ملامح الناس هو غاية الشاعر من القصيدة إن غايته كانت أبعد ، وذلك حين يرسم صورة للشيخ المسن الورع الذي يجلس عند مدخل القرية ساعة الغروب ، وقد التف حوله جمع من القرويين ينصتون يشقّف لقصة يحكيها هذا الشيخ قصة « أنضجت ثمرتها تجارب الحياة » فراحوا ينتحبون ، وقد أحنوا رؤوسهم يحملقون في صمت أمواج الفزع العميقة ، لأنه لم يكن صمتاً حزيناً بل كان صمتاً يبعث الرعب (١) .

لقد سحرتهم القصة فطفقوا يتأملون نهاية كدح الإنسان في هذه الحياة ، وتصاريف الخالق العادل الذي أرسل ملك الموت ليقبض روح ذلك الثرى الذي أنفق العمر في بناء القلاع ، وامتلاك الشروات حتى جمع ثامناً أربعين غرفة من الذهب الرهاج وقذف بها تسلطى في أعماق الجحيم . ويختتم الشاعر القصيدة فيحكي كيف عاد إلى القرية ليعلم بأن عمه الشيخ المسكين قد ودّع الحياة .

وسارَ خَلْفَ نَعْشِهِ الْقَدِيمِ ..
مَنْ يَمْلِكُونَ مِثْلَهُ جَلْبَابَ كَمَانَ قَدِيمٍ
لَمْ يَذْكُرْهُ إِلَهُ أَوْ عَزْرِيْلَ
أَوْ حُرُوفُ كَانَ ..
فَالْعَامُ عَامُ جَوْعٍ

(١) د. محمد مصطفى بدوي Introduction to Modern Arabic Poetry A Critical Int. Camb. Press

وعند باب القبر قام صاسبي خليل ،
خفيد عمى مصطفى ..
وحين مدّ للسماء زنده المقتول ..
ماجت على عينيه نظرة احتقار ..
فالعالم عام جوع ..

وهكذا نرى كيف طرحت القصيدة بأكلها صورة القرية الريفية التي يعيش رجالها تحت طمان أطرف والاستسلام من خلال التخويف بالقسوة النشوائية التي تجرد فيها القرية جذبا وتأثيرا شديدين ، تستليب الفكرة ، ولا تنضى النظر عن واقع حياتها الفاقة والمزور . غير أن ذابا منهم هو الشاعر يرفع قبضة التعاضد . والقصيدة بعد كل هذا معالجة في عناصر بنائها ، وفي تشكيلها النقي ، وفي اشتها وضطربها الموحية والمثيرة ، والقادرة على أن تترك الحياة للندرة الشاة . هذا بالإضافة إلى هذا التيار الشفي من الإحساس الذي يفرض نفسه بوضوح في كل نواحي العمل .

هذه المرحلة ، مرحلة الناس في بلادى هي المرحلة التي انسكبت فيها فكرة الالتزام ، ولكنه كما نرى الالتزام المشرب بالطابع الإنسانى والنظرة الاجتماعية المثالية التي لم تسمر عند الشاعر طويلا . ذلك لاقتناع الشاعر بأن الحياة أكثر رحابة ، وأن التوجه للإنسان هو هدف الشاعر ، ولأن مذهب الالتزام نفسه لم يعيش طويلا ، وسبب قصر عمر الالتزام هو أنه كان يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الإنسان . وثانيا : لأنه يستهدف الجموع المبهمة أكثر مما يستهدف الفرد المحدد . وثالثا : لسيطرة رؤية واحدة مستبدة قد تصل إلى حد العنف ، بل تتجاوزه أحيانا إلى الإرهاب الفكرى المدمر .

تحول عبد الصبور من الاتجاه الاجتماعى الملتزم إلى رؤية ذاتية تتراوح ما بين اتجاهات صوفية معتدلة ، وتأملات حزينة عن الموت ، وأحيانا عن اليأس ،

وتوجهات أخرى إنسانية . ولستطيع أن نتبين بداية منحاه الصوفي في مثل هذه
الآيات من ديوان « أقول لكم » ، ١٩٦١ .

ذات صباح أشرقت لي حقيقة الحياة

والبيت ضمن قصيدة طويلة ذات ثمانية أقسام ، تحمل ثمانية عناوين مختلفة ،
في القسم الخامس منها أبيات تحت عنوان القديس . وكلها موضوعات تدور حول
الإنسان ، ومعظمها تأملات نفسية روحية أشبه بالمرنولوج الداخلي ، أي حديث
النفس للنفس ، انجسد لرؤية نفسية أو موقف تأملي يطرح فيه الشاعر ألوانا من
الرؤى التأملية الروحية عن الحياة والإنسان . يقول في مطلع القسم الخامس المسمى
« بالقديس »

إِلَى .. إِلَى ، يا غرباء ، يا فقراء ، يا مَرْضَى
كسيري القَلْبِ والأعضاء ، قد أنزلتْ مائدتي
إِلَى .. إِلَى ،

لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا الممرح
تَكْسَرُ ، ثُمَّ نَشْكُرُ قَلْبَنَا الهادي
ليرسينا على شطِّ اليقين ، فقد أضلَّ العقلُ مَسْرَانَا
ويظل في رحلة الكشف هذه إلى أن يقول :

وذاث صباح

رأيت حقيقة الدنيا

سمعتُ النجم والأموه والأزهار موسيقى

رأيتُ اللهَ في قلبي

لأنى حينما استيقظت ذات صباح
 رميت الكتب للنيران ، ثم فتحت شباكى
 وفى نفسى الضحى الفواح .
 خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات ، والساعين للأرزاق
 وفى ظل الحدائق أبصرت عينائى أسراباً من العشاق
 وفى لحظة
 شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
 شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة
 شعرت بأننى أصبحت قدسيا

وأن رسالتى ..
 هى أن أقدم لكم (١)

هذا الاكتشاف أو التجلى على حقيقة الديرمة التى تتمثل عند صلاح عبد
 الصبور فى طرق ثلاثة من الاجتهاد ، تحاول كما يقول هو أن تمد بصورها فى
 إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته ، وحتى يقوى على تحمل الحياة وإعطائها
 معنى . وهذه الطرق هى الدين والفلسفة والفن (٢) .

وبعد معاناة يعترف بها الشاعر : معاناة الألم والفقر والغربة التى أثمرت
 عن مخاض حضارى إنسانى ، جعلت شاعرنا يكتشف الحقيقة وهى أن واجب
 الإنسان ألا يضيع ضحية الفقر والغربة والألم ويتلاشى فى سلبية أشد من
 الموت بل واجبه « أن يجعل حياته القصيرة على الأرض ، وأن يخلع على
 فوضاها وتناقضها لونا من حسن القصد.. ولكن هذا كله لا يتحقق إلا إذا أصبح

(١) أقول لكم - دار الشروق - القاهرة ١٩٨١ ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) حيانى فى الشعر ص ٦٨ دار العودة - بيروت ١٩٦٩ .

الإنسان إنساناً ، (١) .

كما يصرح كذلك « بأن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجاً من سوء توزيع الثروة فحسب ، ولكنه ناتج من سوء توزيع الإنسانية » (٢) .
إذن كن إنساناً أولاً ، وعلى درجة كبيرة من صفات الإنسان فى رحابة حسه وعمق تفكيره ، وإحساسه بالآخرين ، وشعوره بالرحمة والحب والتضحية والحنو على رفيقك فى الحياة ، كن كذلك تكن إيجابياً فى تحقيق معنى الحياة من ناحية ، وتصبح قادراً على القضاء على الحزن والألم ، وتكشف عن وجه أكثر إشراقاً وأملًا .. يقول :

وهناك شئ فى نفوسنا حزين
قد يَخْتَفِى .. ولا يبين
لكنه مكنون
شئ غريب .. غامض حنون

ويعصور الحزن بالليل الذى يرمى على شوارع المدينة ويفرقها فى الصمت والقرى والوحشة .

ولكن الحزن عند عبد الصبور بعد أن اكتشف طريقه قد صار سفينة التحول إلى شاطئ من النجاة والغلاص بعد متاهة الأحزان والغربة والرعب يقول :

كان علينا قد خَطَّتْ أقدار
وكان الغربة ميقات لا بد أن نؤديه
أن نضرب أعواما فى التيه
أن نعيد أصناماً مكذوبة
ونجذف بالقلبين ، وقد خاضاً للحب

(١) المرجع السابق ص ٦٨ .

(٢) نفسه ، نفس الصفحة .

صحراء الشوق .. رهبة .

وهكذا ينتهى صلاح عبد الصبور إلى مرساه ، إلى الحب ، إلى مجال التواصل
الإنسانى ، وحين يمتلى قلبه بالحب تتحول الأشياء .. إلى حيث الأفق الأوسع
والأرحب ، إلى حيث يصبح الحب انفتاحاً صوفياً متوهجاً..

يقول :

وتقدّم هذا الغيوب .. الحبُّ

ورمى فى قلبى فيروزه

خضراء بلون الآمال

وأشار وقال :

قُمْ يا شادى ! غرّد .. بارك للحب

كرّس هذا الاسم العذب

وبهذا الحب الذى انتهى إليه الشاعر لم يعد يخشى الموت الذى كان يزرقه ،

فيقول :

أقول لكم بأن الموت مقدورٌ ، وذلك حقٌّ

ولكن ليس هذا الموتُ حتفَ الأنفِ

تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع

لكى توسع

لمن يبيع

فلن تختار غير الموت

وهل من مات لم يترك له رسماً على الجدران

وخطاً فوق ديباجة

وذكرى فى حنايا قلب

وحفنة طينة خصبة

على وجه الفضاء الجذبُ

وما الإنسان - إنَّ عاشَ

وإنَّ مات -

وما الإنسان ؟ .. (١)

وقصيدته التى يلتقى فيها بالشيخ محبى الدين الذى يرمز إلى معنى الارتقاء
الروحى إلى درجة التسامى تجعله « يعاين الإله » هى من القصائد التى تكشف عن
هذا التوجه الذى يُفصح عن معانٍ إشراقية وحالة من الوجد الصوفى حين يقول :

بالأمسِ فى تومى رأيتُ الشيخَ محبى الدينَ

مجدوبَ جارتى العجوز

وكانَ فى حياته يُعاينُ الإلهَ

تَصَوَّرِى ، ويجتلى ثنَاهُ

وقال لى : ... « ونسهر المساء »

مسافرينَ فى حديقة الصفاء

يكونُ ما يكونُ من مجالسِ السَّحَرِ

نظنُّ خيراً .. لا تسلىنى عن خبر (٢) .

وهكذا بدأ الحب الذى يعيش فى ذات الشاعر يتحول إلى فيض من الداخل
ليتجه نحو الآخرين فى صفاء وعفوية وعدوية .. وأصبحت كلمة الحب هى التى
تهب الفضة الصامته وهى التى تربطه بالمطلق ، الذى يرتعش صداه ارتعاشاً حياً فى
صميم ذاته التى تحلم بسعادة الإنسان .

وهكذا يمتد طريق الشاعر فى الكشف عن خلاصه وخلاص الإنسان
معه .. يطول طريق الكشف ، ويمر عبر مراحل من اليأس والحزن والمرارة والشك ،
ويزداد استبطان الشاعر لتأملاته فى ديوانه أحلام فارس قديم . ففى القصيدة الأولى
(١) أقول لكم ص ٨٤ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ٧٩/١ لصالح عبد الصبور - دار السميرة بيروت ١٩٨٨ .

« أغنية الشقاء » التى يبدأها بالاعتذار للأصحاب لأن هذا العام أجذبت الأرض فلم تنمر الأشجار . يقول : .

شتاء هذا العام يُخبرُنِي بأنِّي
سأقضى وحيداً ذاتَ شتاء
وأن ما مضى من حياتى مَضَى هباءً

وفى نفس القصيدة يذكر عبد الصبور أن خطيئته هى شعره وهو من أجله صلب .

ويظهر كذلك تشاؤم الشاعر واضحاً كل الوضوح فى آخر قصيدة فى المجموعة المسماة « مذكرات بشر الحافى » المجلد الأول ص ٢٦٣ حيث يصور الحياة وقد سرى بها العفن متجاوزاً كل الحدود ، وحيث يبدو الإنسان مسخاً كئيباً فى عيني الإله .

وفى ديوانه « تأملات » تراه يشكو من تأثير حلم مفزع يعاوده من حين لآخر ، يرى نفسه فيه وقد قتل ، وأفرغ جوفه ، وعلق معروضاً فى متحف .. وهو يشير بهذا إلى آماله البعيدة التى تصل به إلى حد تمزيق المارة ، وإعادة خلقهم من جديد . فهذا هو حلمه القابع فى ضميره والذى لا يفتأ يعاوده ويشغله ، وهو إعادة الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتناورها .

هذه المرحلة التأملية تكشف عن الروى المتعددة ، والمراحل النفسية التى مر بها الشاعر من حزن وبأس ، وغربة وتأمل ، ثم أخيراً التوجه إلى الإنسان بعفوية وعدوبة وروح شفافة تحاول تحقيق الصفاء النفسى والروحى للشاعر ، وتصل به أحياناً إلى حد الصوفية المشرقة ، وإلى الدخول فى معان من الحب الروحى الذى يشع سعادة وبهجة .

الموقف الإبداعى

وعلى الرغم من أن موقف الشاعر الإبداعى لا يمكن فصله عن موقفه الفكرى

فإننا نجد من الضروري أن نقف في موقفه الإبداعي عند بعض الأدوات الجديدة التي يستخدمها الشعر الحديث في بناء القصيدة ، وتحقيق الكيان العضوي الموحد فيها، وكيف ظهرت عند صلاح عبد الصبور .

هذه الأدوات ربما كان لها في ماضي الشعر وجود ، إلا أن وجودها في الشعر الحديث يختلف اختلافا جذريا ، ونقصد بهذه الأدوات عناصر: المونولوج الداخلي، والصورة الشعرية، وأساليب الرمز وأبعاده ، مرة بالأسطورة ، ومرة أخرى بالتضمين ، محاولين الكشف عن خصوصيات هذه الأدوات من خلال استخدامها استخداما ينتمي للشاعر نفسه ، ويفرده أو يميزه عن غيره .

والمعروف لنا جميعا أن الأذكال والمفكرين في حركة الشعر المعاصرة ظلت ما يقرب من نصف قرن أو يزيد، في تغير دينامي مستمر . وقد كانت كذلك في أوروبا من أواخر القرن الثامن عشر . وهذا شيء نراه طبيعيا إذا أدركنا طبيعة التطور في واقع الحياة . هي طبيعة الأشياء ، وليس البشر . إن أفكار الفلاسفة ، أو القوى على أشهر مثل التطور ، أو إرماند إلى الرواد ، لأن في هذا اتفاقا في فهم الماضي نفسه ، في عبادته وقوة إيمانه ، وفي رؤاه وجماليته . وهذا الماضي نفسه قد صار هو الآخر في شكل التاريخ ، فأدركنا جزء من التاريخ من خلال الفكر ، وقد دعوا إلى الانفتاح والتطور المستمر ، وتروأني بالبيئة الحال أن نخرج من الانغلاق ، ذلك لأن طبيعة الإبداع تكمن في خلق حركة في مكونات الأشياء ، وثورة على الجماد والبالي ، وهذا هو سر حيوية الإبداع الأدبي والفني على السواء إذا ظلنا بعيدين عن السكون والجمود ، وإذا كنا يصدران عن طبيعة خلاقية .

ولقد طرح النقاد المعاصرون في غير موضع ما تتسم به القصيدة الحديثة وروا أن فيها من الأدوات الفنية ما يختلف في النوع والاستخدام عما كان عليه من قبل ، وكلها وسائل تعبيرية أولها : المونولوج الداخلي :

والمقصود به حديث الشاعر إلى نفسه ، حين يحاول الشاعر أن يسجل ما يجري داخل النفس من مشاعر ، أو حين - وهذا هو الأغلب - تتسلب على الشاعر

وتسيطر عليه أزمة داخلية ، أو موقف تجاه الحياة ، أو الوجود أو متناقضات وأزمات الحياة المعاصرة . أى حينما يريد أن يفرغ ما بداخله من توتر فيلجأ إلى حديث النفس للنفس .

وقد يتحدث الشاعر القديم إلى نفسه ، ولكن لم يكن حديثه على هذا النحو الذى نراه عند الشعراء المعاصرين . كان الشاعر القديم يتساءل أو يشكو الزمان ، ولكن فى صورة متقطعة .. ولم يكن موضوعا غالبا أو سمة أو ظاهرة مظهرية على النحو الذى نراه اليوم .

أما الشاعر الحديث فقد أصبح خطاب النفس عنده وسيلة أساسية من وسائل التعبير عن النفس ، أى عن الحركة المتصلة بأعماقه والتي تأخذ أشكالا متباينة : مشاكل الحياة .. المجتمع .. أعماق النفس ، وهى فى الغالب أزمة الفرد الكاشفة عن رؤياه وهى تعكس تأملات الشاعر فيما يحيط به من ناحية ، وفيما ينبع من رؤى فكرية أو إنسانية من ناحية أخرى .

اقرأ قصيدة « يا نجمى يا نجمى الأوحى » للشاعر صلاح عبد الصبور وهى من مجموعة ديوان « الناس فى بلادى » ^(١) فسترى حديثاً طويلاً. وسواء استعان فيه بالحوار أو بالمناجاة ، فإن أبيات القصيدة تحكى مناجاة نفس وتسجل كل أعماقها ، تداعى فيها معانى الألم والتعب والكآبة والمرح المغلول الأقدام ، والإنسان المقصوم الظاهر ، والليل الموحش والرعب .. كل هذه المعانى تشكل خط الفعل المتفضل فى الأبيات وتكشف عن مكنون إنسان يعانى أزمة الإحباط من حياة تخلق من النور ومن الحب .

يا نَجْمى .. يا نَجْمى الأوحى

مازَلنا - ما زال العالمُ

ما زالَ كَنِيْبا .. ما زالا

وأنا أصعدُ

(١) الناس فى بلادى ص ٧٥ مطابع الشروق ١٩٨١ القاهرة .

وأدقُّ على صدرِ البابِ
ويُجيب الصوتُ الجهورُ
إن كنتَ صديقاً فتقدمْ
وأقولُ « سلاما »

وأنا لا أملكُ من دنياى سوى لفظ سلامٍ
ونما فى قلبينا مَرَحٌ مفلولُ الأقدامِ
مَرَحٌ خَلابٌ كالأحلامِ
وقصيرُ العمرِ

هل يضحك يا نجمي إنسانٌ مقصومٌ الظهرُ ؟

والقصيدة كلها يتصاعد فيها هذا الإحساس المهيمن ، والذي يركز على الحزن والضياع حيث يتجه نحو رفض قيم يبتدأها لفسادها ، وهي كثيرة من حوله يلوذ بنفسه ويفكر ويحلل ويتوغل فى أعماق ذاته ، يبحث عن جواب شافٍ لملاحظات الاستفهام الكثيرة التى تحتاج إلى إجابة أو حل .. يبحث عن أمل .. عن حب .. عن شئ يظفر به بدافع الوصول إلى نوع من الهداية تتوهج عندها الحواس .. وهذه الهداية قد تكون الحب أو كشفا صوفيا يخرج به من الأزمة أو التوتر الذى يعانيه .

الصورة

أما العنصر الثانى فهو الصورة التى خرجت فى الشعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبه ومشبه به ، ومن مجرد المهارة والبراعة فى الدقة والمقابلة إلى نوع من المشاهد أو اللقطات الموحية والمتتالية فى سرعة تنقل لك صورا متلاحقة مرئية ومسموعة ، أشبه بما نشاهده فى أقلام السينما ، ولذلك أطلقوا عليها كلمة « المونتاج » بحكم كونها مشاهد متلاحقة تشبه ما نراه من لقطات متتالية على شاشة السينما .. ولأنها تسرع وتلاحق ، ومن هنا موعها تشكل لك

رؤية كلية .

أطلق النقاد على الصور الحديثة كلمة « المونتاج » لاقتربها من عالم السينما ، وأنا شخصيا أفضل أن أطلق عليها كلمة « اخیال البرقی » لأنها صور تشبه البرق فى توهجه وسرعته واشعاعاته الضوئية ، ولأن التعبير نفسه أقرب إلى الشعر والفن معا ، وهو مستخدم اليوم فى عالم الفنون التشكيلية . فالصور هنا تتلاحق وتتابع فى ومضات سريعة أشبه بومضات البرق .

هذا النوع من المونتاج أو من اخیال البرقی حسبما تريد أن تسميه ، قد ظهر مع رواد حركة الشعر الجديد ، عند السياب ، والبياتى وصلاح عبد الصبور ، والماغوط ، وغيرهم كثيرون فى مرحلة الستينيات والسبعينيات وكان يُستخدم عند هؤلاء بشكل يحقق تماسك التجربة ، لأن الشعراء بعد هذه المرحلة أى فى الثمانينيات والتسعينيات كثيرا ما يلحق الصورة بالصورة على نهج سيربالى تتوالى فيه الصور بشكل رمزى لا يخضع للمنطق وقد يتشتت فلا يبلغ الأحكام ولا يحقق التجربة .

ولنأخذ مثالا الآن من استخدام صلاح عبد الصبور لهذا النوع من الصور يقول:

مطرٌ يَهْمى وبردٌ وضبابٌ

ورعودٌ عاصفة ..

قطعةٌ تصرخُ من هزلِ المطرِ ..

وكلابٌ تتعاضى ..

مطرٌ يَهْمى وبردٌ وضبابٌ

وأثينا برعاءٍ حجرى

وملأناه ترابا وخشباً

وجلسنا

ناكل الخبزَ المقدَّدَ

وَضَحَكْنَا لِفكَاةِ
قَالَهَا جَدِّي الْعَجُوزُ
وَتَسَلَّلُ
مِنْ ضِيَاءِ الشَّمْسِ مَوْعِدُ
فَتَفَاءُ لَنَا وَحِينَا الصَّبَاحُ
وَبِأَقْدَامِ تَجَرُّ الْأَحْدِيَّةِ
وَتَدُقُّ الْأَرْضُ مِنْ وَقْعِ مُنْفَرِّ
طَرَقُوا الْبَابَ عَلَيْنَا (١) .

هذه الأبيات تكشف عن هذا النوع من الصور السريعة المتتابعة والتي تعبر عن حالات ذهنية ، وعن رؤية تفصح عن نفسها من خلال هذه الومضات الخاطفة في خطوط سريعة ولكنها حية . هذا النوع من التصوير قد أخذ ينتشر حتى يومنا هذا ، ولكنه في مراحله الأولى ، كما أومأنا سابقا ، وكما يبدو من الأبيات السابقة ، لم يكن يُصابُ تيار الصور المتلاحقة هذا بالتشتت والانفلات كما هو الآن ، وظل الشاعر يضبط هذا الخيال البرقي إذا صح هذا التعبير ، فظهر واضحا عند بدر شاكر السياب ، وخلييل حاوي ، والماغوط وغيرهم . بل إن بعضهم مثل خليل حاوي كان يخاف أن يكون في تلاحق هذه الصور على هذا النحو ما يؤدي إلى الغموض أو التشتت ، فكان يضطر أن يكتب مقدمة نظرية لقصيدته يشرح فيها ما يريد أن يقوله .. (٢)

ولعل القارئ لهذه - ولثيلاتها كثير عند عبد الصبور - يلاحظ أنه يلتقط صورة من فئات الحياة ، ولا يجد غضاضة في أخذ مفرداته من واقع الحياة الذي تعيشه ويلتصق بنا . لذلك فهو واقع حميم ودافئ ، فإذا التعبير على بساطته يمتلئ بشحنة

(١) قصيدة « أبي » ديوان الناس في بلادي ط دار العودة بيروت ص ٢٤ .

(٢) الرحلة الثامنة جبرا إبراهيم جبرا ص ٣٥ وما بعدها المؤسسة العربية للنشر بيروت .

عاطفية ، فيصدر عندئذ حاملاً دهشته . دهشة يحملها الشعر إلى القارئ بلفظ قريب ومعنى كبير . شعر الألفة الذى يبلغ تأثيره فى غير ضجيج وفى غير طنطنة .. لذلك كانت الموسيقى هنا هى موسيقى النفس أى ما يشع من الصور من الصدق الذى هو عدو البهجة والسطحية .

فكلمات مثل « قطة تصرخ من هول المطر » ، و« كلاب تتعوى » ، ثم الوعاء الحجرى ، والتراب واخشب ، واخبز المقدود .. وجدى العجوز وغير ذلك هى من مفردات الواقع المعيش يرفعها الشاعر إلى مستوى الفن .

ولعل هذا الاتجاه فى التعبير أن يكون من تأثير الشاعر والناقد الكبير ت. س. إليوت T. S. Eliot الذى كان له تأثير على كثير من رواد هذه المرحلة ، وعلى الأخص صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب .

فعندما قرأ صلاح عبد الصبور شعر إليوت تحولت لغته ، وقد اعترف هو نفسه بذلك حين يقول : ﴿

« حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت فى مطلع الشباب لم تستوقفنى أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية . فقد كنا نحن ، ناشئة الشعراء ، نحرض على أن تكون لغتنا منتقاه منضدة ، تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج وكنا أسرى للتقليد الشعرى العربى الذى يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة ، المجاوزة للغة الحياة ، والبعيدة عنها فى بعض الأحيان .

ويقول :

« وكانت السليقة العربية تنكر آياتاً كهذه الأبيات من قصيدة : « الأرض الخراب »

فى الساعة البنفسجية ساعة المساء التى تعود

إلى البيوت ، وتعيد البحار إلى بيته من البحر

« والتايست » إلى بيتها في موعد الشاي لتتظف المائدة
من بقايا الإفطار ، ولتشعل الموقد ، وتُخرج الطعام من علَب الصفيح
لقد تدلت من النافذة منشورة خوف السقوط
أطقمها الداخلية ، وهي تجف ، إذ لمستها أشعة الشمس الغاربة
وتكومت على الأريكة (التى تتخذها سريراً فى الليل)
جواربها وشبشبها ، وقمصانها ، مشداتها
ويقول :

إن هنا ألفاظاً لم نعتد استعمالها فى الشعر (التايست - الشاي - علَب
الصفيح - الفسيل المنشور - الأطقم الداخلية - الجوارب - المشدات .. الخ) ومما
لاشك فيه أنها هى الكلمات الوحيدة التى تستطيع نقل الصورة التى هدف إليها
الشاعر ، (١) .

ولم يقف عبد الصبور عند هذه الإشارة التى يعترف فيها بتأثره بهذا الأسلوب
فى التقاط الصور من الواقع الأليف ، بل ذكر أمثلة وشواهد من شعره تؤكد تأثره
بهذه السمة من تلك الأمثلة قصيدة « شفق زهران » التى يصف فيها فلاح دنشواى
بقوله :

وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة !!
كما أعلن تأثره بهذا الأسلوب فى قصيدته « الحزن »
يا صاحبي إني حزين
طلّع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم يُتر وجهي الصباح ..

(١) حيانى فى الشعر ص ص ٩٠ ، ٩١ .

وخرجتُ من جَوَفِ المدينةِ أَطلبُ الرزقَ المُتَّاحَ ..
وغمستُ في ماءِ القنّاعةِ خبزَ أيامي الكَفَّافَ ..
ورجعتُ بعدَ الظَّهِيرِ في جيبي قروشٌ ..
فشربتُ شايًا في الطريقِ
ورتقتُ نعلِي
ولعبتُ بالنردِ الموزَّعِ بينَ كَفِّي والصديقِ
قُلْ ساعةٌ أو ساعتين ..
قُلْ عَشْرَةٌ أو عشرين ..
وضحكتُ من أسطورةٍ حمقاء رَدَّدها الصديقُ
ودموعُ شحاذٍ صفيقٍ

ولم يسلم عبلة الصبور عندما أصدر هذه القصيدة من النقد اللاذع الذي كان معظمه اعتراضا على قاموس المشهد الأول من القصيدة ، والذي يتضح تحرره من اللغة الشعرية التقليدية .. إلى لغة رآها الشاعر أكثر ملاءمة لنقل الصورة التي يريد.

الرمز بالأسطورة

سبق أن أشرنا في مقالنا السابق عن « أعلام الدعوة إلى التجديد في شعرنا المعاصر » أن « الأسطورة » كانت من العناصر الهامة التي اعتمدت عليها التجارب الجديدة في حركة الشعر المعاصر ، مثلها مثل الاستعانة بالشخصيات التاريخية ، والأحداث ذات المغزى ، والحوار المقتبس أو المبتدع . والأقصوصة أو الحكاية . واستخدام الأسطورة في الشعر معروف منذ القدم ، لارتباطها بالروح الشعبية من جهة ، ولما تحوى عليه من ثراء في الخيال وقدرة على الإيحاء ، ولما تحمل من شحن عاطفية شديدة الجاذبية والتأثير .

وقد برع الشعر الحديث في استخدام الأسطورة ، وانتقل بها من مجال

الاستخدام الجزئي الساذج إلى التفاعل معها بعمق ووعى ، فمن الشعراء من أعاد طرحها بمفاهيم تعكس ما يصطرع فى نفس الشاعر من رؤى اجتماعية أو سياسية أو إنسانية عامة .

وثمة عوامل مختلفة ساعدت على خلق هذا الوعى عند الشعراء المعاصرين . من هذه العوامل : التأثير الغربى والثقافة الأوروبية ، وتأثر رواد الحركة الجديدة بتنتاج شعراء أوروبيين معاصرين من أمثال ت. س. إليوت T. S. Eliot وازرا باوند Ezzra Pound ، وإديث سيتول Edeith Setwell وغيرهم .

وبالإضافة إلى هذه الطائفة من الشعراء الأوروبيين ، فإن ثمة تأثيراً آخر يأتى من اطلاع أدبائنا وشعرائنا المعاصرين على الفكر الحديث الذى برز من آثار فرويد ، وبونج ودراستهما لعلاقة الأسطورة باللاوعى الإنسانى ، وأثر علم النفس فى الأدب والعكس . ثم لا ننسى دراسات «جيمس فريزر» James Frazer فى كتابه الهام (الفنن الذهبى) الذى ترجمه «جبرا إبراهيم جبرا» والمسمى The Golden Bough ، والذى صدر فى نيويورك عام ١٩٦٣ .

وقد وجد شعراؤنا الجدد فى الأساطير حقلاً خصباً ، وزاداً طيماً ومثيراً للتعبير عن معانى البعث والإحياء . والخصب والجذب ، وعلاقة الإنسان بالنيعة . والأهم من كل ذلك هو تعبيرهم بالأساطير عن واقعهم الأليم ، وعن حياتهم الشخصية وظروف مجتمعهم ، والقضية العربية ، ونكبة العرب فى فلسطين ..

وتجدر الإشارة هنا إلى أوجه الخلاف بين الأسطورة وبين التراث الشعبى فكل منهما يصلح مادة شعرية ، وكلاهما يعبر بطريقة ما عن روح الشعب وموقف الشاعر منه . ومعروف أن الأسطورة أقدم من القصة الشعبية ، فالأسطورة منذ القدم تتعرض لتفسير الكون على نقيض القصة الشعبية التى قد تعرض لمأداث صغير من أحداث الحياة اليومية ، أو التعبير عن تجربة إنسانية فى سياق يسهل انتقاله عبر الأجيال كما يسهل حفظه .

(١) المرجع السابق ص ص ٩٢ ، ٩٣ .

ولقد استخدم الشعراء الجدد الأسطورة ، وانتشرت فى شعر بدر شاكر السياب ،
وعبد الوهاب البياتى ، وخليل حارث ، ويوسف الخال بشكل ظاهر ، أما شاعرنا
عبد الصبور فقد استخدم الأسطورة ، ولكن بقدر أقل من هؤلاء ، وفى مناسبات
خاصة ، أما القصة الشعبية فربما كانت عنده أكثر بروزا من الأسطورة .

وقد أوضح صلاح عبد الصبور استخدامه للأسطورة والقصة الشعبية بشكل
دقيق فى الفصل الذى كتبه عن استخدامه للأسطورة فى كتابه «حياتى فى
الشعر»^(١) ولقد كانت لأسطورة «إيزيس وإيزوريس» تأثير خاص فى نفوس
المصريين مثل ما كان لمشتار بابل من تأثير على شعراء المشرق .

ومنشأ اهتمام الرعى المصرى بأسطورة إيزيس هى أنها كانت فى نظر المصريين
المثل الحى لحنان الأم ووفاء الزوجة التى توفت فى حب ابنها (حورس) ، وفى
الإخلاص لزوجها (إيزوريس) . فقد أعادت زوجها للحياة بفضل إخلاصها ،
وبفضل قراها السحرية ، وقامت بتربية ابنها حورس بعيدا عن شرور عمه حتى كبر
وهرب عن الطرق ، وانتقم لأبيه من عمه^(٢) .

والقارئ لقصيدة «أغنية للقاهرة» لصلاح عبد الصبور يلاحظ أنه أخذ روح
الأسطورة وهو يصدد حديثه عن القاهرة التى كانت محبته فجعل منها صورة
إيزيس وجعل من نفسه صورة إيزوريس .. واستطاع عبد الصبور أن يخلع على
علاقته بمدينة القاهرة الحبيبة الفكرة القديمة الراسخة فى أذهان المصريين التى تعبر
عن الحب والإخلاص والتضحية والوفاء . فقد جعل عبد الصبور من القاهرة إيزيس
التي جمعت عظامه المفتتة والمبعثرة فى شوارع المدينة ، ووضعتها فى تابوته
المنحوت من جميز مصر . يقول :

وأن أدوب آخر الزمان فيك ..

وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه .. ،

(١) حياتى فى الشعر ص ٩٨ - ١٠٤ .

(٢) راجع دكتور إبراهيم نصحي فى تاريخ مصر فى عهد البطالة - الأجلو - القاهرة ١٩٨١ م .

والزيتُ والأوثابُ والحجر ..

عِظَامِي المَفْتَتَّة ..

على الشوارع المَسْفَلَتَّة ..

على ذُرَا الأحياءِ والسُّكَّكِ ..

حتى يلم شملها تابوتي المنحوتُ من جميز مصر (١)

وأشار صلاح عبد الصبور إلى عودة إيزوريس رمزاً لعودة الغصب ، فإلغصب يعود بعودة إيزوريس . وكما أن الربيع يرمز إلى الخصوبة والشباب ، وإلخريف إلى الجذب والجفاف فقد استطاع عبد الصبور أن يلمح بذلك في قصيدته « الطفل العائد » التي ربما اعتبرناها ترتبط بأسطورة (إيزوريس) من طرف ما ، وذلك حين ينتشر الجذب باختفاء الطفل :

وانتظرنا حَظْرَةَ المَخْضَرِّ في كُلِّ ربيع ..

وشكَّونا جُرْحَهُ خِلَالَنَا ..

وتسَلَّينا بكأسِ مُرَّةٍ من يَاسِنَا ..

وتناسيناه إلا رِعدةً تجتاحنا أولَ أيامِ الربيع .

وتأخذ فكرة الغصب والجذب فعلها في مسار القصيدة فيقول :

عِنْدَمَا يَخْلَعُ صيفٌ ثوبَهُ بعدَ شتاءٍ مكفهرٍ الوجهِ قَاسٍ .

وعلى عَقِييهِمَا يَأْتِي خريفٌ مجذبٌ دونَ نَدَاوَةٍ ..

وهكذا تختفي أسطورة الغصب والجذب ، وتظهر من حين لآخر بين ثنايا الكلمات والصور .. حتى لتكاد أن تكون أسطورة إيزيس وإيزوريس مختفية وراء النص :

(١) صلاح عبد الصبور - الأعمال الشعرية الكاملة ، ج ١ ، ١٩٨٠ .

قُلْ لَنَا يَا أَيُّهَا الْعَائِدُ مِنْ أَىِّ طَرِيقٍ جِئْنَا
أَىُّ كَفٍّ مَسَحَتْكَ
وَعَلَى بَحْرِ اللَّيَالَى حَمَلَتْكَ
نَحْوَنَا (١)

ويحدد صلاح عبد الصبور تأثره بالقصص الشعبية وتأثره بها فى قصائده ، فقد كتب فى عام ١٩٦١ قصيدته : « مذكرات الملك عجيب بن خصيب » متخذاً من قناع شخصية فولكلورية قناعاً للتعبير عن آرائه وبعض شواغله وهمومه الفكرية . والملك عجيب بن خصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره فى « حكاية » الحمال مع البنات . وهى قصة رجل خرج عن ملكه حين أدركه السام ، ويمضى الرجل فى رحلته يجوب الأقطار تاركاً بلاطه الملكى الملى بالتخليط فى كل شئ فى الأفكار والسفسطة .. ثم هو يشهد الشر ويقرّفه فلا يجد له طعاماً .. إن الشاعر يرمز لهذا البلاط بهذا الكون الذى يزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملول الملق على حد قول الشاعر . فكان خروج «عجيب بن خصيب» رمزاً للشخص الذى تضيق نفسه بالوان الزيف المحيطة به والبحث عن الحقيقة التى لا بد أن تكون مختفية وراء هذا الزيف .

أُبَحِّثُ فى كُلِّ الحَنَائِيَا عَنْكَ يَا حَبِيبَتِي الْمُقَنَّةَ
يَا حَفَنَةً مِنَ الصَّفَاءِ ضَالَّةً

وتبدأ الرحلة الباطنية بحثاً عن الحقيقة : أهى فى الأجساد الجوعى ، أم فى الغيبة ياخذر أم هى فى الحلم ؟ إن الحقيقة التى يجدها الملك عجيب بن خصيب هى أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة (٢) .

وقد حاول صلاح عبد الصبور محاولة أخرى فى قصيدته « الخروج » من ديوانه

(١) صلاح عبد الصبور - الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٣٤/١ .

(٢) قصنى مع الشعر صفحات ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

أحلام الفارس القديم ، حاول فى هذه القصيدة استخدام خطوط هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة واستطاع أن يجعل من هذه الهجرة بُعداً ثانياً للقصيدة يجرى تحت سطحها ، كما يقول الشاعر . أى أن المستوى الثانى للقصيدة هو التعبير عن تجربة شعرية تهيمن على الشاعر ، ألا وهى توق الإنسان إلى التحرر، والانتقال من الظلام إلى النور حيث « مدينة الصحو الذى يزخر بالأنوار» وحيث الحياة فى مدينة الضوء .

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

مدينة الروى التى تشرب ضوءاً^(١)

ويقول : الشاعر فى تعليقه على القصيدة : « ولو تتبعنا تفاصيل صور القصيدة لوجدنا كثيراً من الإشارات إلى التجربة النبوية المناظرة مثل » :

أخرج كاليتم ..

لم أخير واحداً من أصحاب

لكى يقدنى بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

ولم أغادر فى الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى أنا القديم^(٢)

وواضح من الأبيات أنه يتبع خطوط الانتقال والهجرة بعد أن يصفى عليها موقفه ورؤيته الشخصية .

وكذلك فعل فى قصيدته « أغنية للشتاء » وهى القصيدة التى أعطاها بعداً آخر استوحى فيها سيرة المسيح فى بعض مواقفه يقول :

(١) أحلام الفارس القديم ص ص ٤٠ ، ٤١ .

(٢) نفس المصدر والصفحة .

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعْد
ترجنى خوفاً
وحينما ناديت لم يستجب
عزقت أنى ضيقت ما أضعت (١)

وهكذا نرى طريقة صلاح عبد الصبور فى استخدامه للأسطورة ، فهو أحيانا يستعين بالمبنى أو الهيكل العام للأسطورة ، وأحيانا أخرى يكتفى باستيحاء الخط العام ، وفى مرات أخرى يستخدمها استخداما جزئيا يربط بصورة واحدة أو عدة صور جزئية داخل القصيدة .

ولكنه يرى أن الأسطورة تقوم فى جميع الحالات بمنح القصيدة طاقة وعمقا يختلف عن عمقها الظاهر ، كما تعبر الأبعاد الشائبة التى تجسد فكر الشاعر وورثته للحياة ، فنقل تجربة الشاعر من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى أعم وأشمل وأكثر خصوصية (٢) .

هذه هى بعض الأدوات الفنية التى استخدمها صلاح عبد الصبور فى تعبيره الفنى . ولكن الأهم من ذلك كله شاعرية صلاح عبد الصبور ودلائل القدرة الشعرية عنده فهى فى نظرنا الأساس الذى يفرد الشاعر ويجعله نسيجا وجده .. ونعنى به أولاً تحويله للغة من شكلها السكونى إلى لغة جديدة متفجرة وثائرة؛ إن قيمة أى شاعر إنما تكمن فى تفجير اللغة أى تبديل حركة اللغة وإيقاعها وتبديل القرائن والعلاقات . وقد استطاع عبد الصبور بحق أن يبتكر لفته الخاصة .. لغة صادرة عن قريحته لا عن ذاكرته ، لغة تأخذ من لغة الحياة توترها وإيقاعها

(١) أحلام الفارس القديم ص ١١ .

(٢) حيانى فى الشعر ص ١٠٠ .

وشحنتها العاطفية ، لغة خفيفة الوزن تناسب طواعية كأنها السهل الممتنع . والسر يكمن فى أبعاد حرته التى تدفعه بثقة إلى بناء وتشكيل أساس لغوى ، وجعله سبيلا إلى إبراز ما يدور فى فكره من وحى هذا العالم المسوخ ، ومن شوقه الدائم إلى تغييره وتجميله .. ولقد حاول بحق أن يجعل لما تعرض له من مشاكل النفس والحياة حلولاً وإجابات صحيحة وشفافية لنفسه على الأقل .

والحق إن إعجابنا بشعر صلاح عبد الصبور هو عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً فى كل قصائده .. إنه صوته الداخلى المميز ، الذى تنبض به لغته .

وإذا كان لنا أن نختم هذه الدراسة بكلمة أخيرة فإننا نختار ما قاله رفيق دربه وصديقه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى يقول :

« لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يكتب شعراً عصرياً .. لا لأنه كتبه سنة ١٩٧٩ أو ١٩٨٠ ، ولكن لأنه استطاع أن يقدم فيه دلالة العصرية . لم يكتب عن أشياء العصر أو أحداث العصر ، وإنما استطاع أن يعكس روح العصر » (١) .

وقد أصاب الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى إشارته للمعاصرة فى شعر صلاح عبد الصبور . فالمعاصرة هى فى الحقيقة إدراك من الشاعر للإنسانية من خلال عصره . وعندما نقول هذه القصيدة معاصرة ، إنما نعنى أن القصيدة استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر فى صورها وكلماتها وموسيقاها ، وفى طرائق تعبيرها وصياغتها ، وفيما تتضمنه من قيم العصر وفكره .

ومن ثم فالشاعر المعاصر هو الذى يستطيع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية فى زمنه ، وأكثرها شيوعاً وذيوغاً بين معاصريه ، وأعمقها تأثيراً فى أفكار الناس وأذواقهم .

على أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافاً

(١) قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل ص ٢٦٠ مطابع الشروق .

للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لن تلبث أن تتجرد مفضوحة على الترنحت نظر أى خبير بالنسيج الشعرى .

ومن هنا كان لابد للمعاصرة إذا أريد لها أن تكون فنا أن تحقق تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة ، والتي لا يمكن مقارنتها بغيرها والتي جعلناها أساسا للتجربة الحية على الدوام .

ولقد استطاع عبد الصبور أن تكون له دنياه الفنية المتميزة لغة وإيقاعاً وتوتراً وفكراً .

أدونيس

علي أحمد سعيد (١٩٣٠ -)

الإبداع - الحداثة - النقد

استقر الشاعر علي أحمد سعيد بعد فترة من حياته على لقب أدونيس، فقد كان يُطلقُ عليه في قريته قرب أنطاكية اسم علي أحمد سعيد، وأحياناً اسم « علي إسبر » . وقد أشار هو إلى ذلك في بعض أشعاره : في كتاب التحولات أقاليم الليل والنهار، حين نادى بقولته المشهورة : يلزمني الخروج من أسمائي ، يقول :

يلزمني الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة « مُغلقة »

جُبَّ غائب ...

علي إسبر ، علي أحمد سعيد ، علي سعيد ، علي أحمد إسبر

علي أحمد سعيد إسبر ...

يصارع يتكسر كالبثور ..!!

وأدونيس يموت . (١)

ويبدو الشاعر هنا أنه ضيق بأسمائه ، لأنها جميعاً لا تردُّ للإنسان اسمه الحقيقي ، أو لأنها ليست بذات مدلول ، أو أنها لا تحقق له ما يريد .

ثمة أصواتٌ تتعالى ...

(١) كتاب التحولات و أقاليم الليل والنهار : يلزمني الخروج من أسمائي ، الأعمال الكاملة ، ٢ ، ص ١٩٢ ، بيروت ، ١٩٧١ .

البدعة ، البدعة ! احدث ، احدث !

تُبطل سنّة قديمة

تردّ للإنسان اسمه

ولبكي !! (١)

والقصيدة من بدايتها تحمل شعوراً بالغربة والضجر والثورة والشعور بالحصار ...

ثمة سلاسل

مَسَامِير

قُضبان

بَشَر بأقدام أربع تصهل ، وعلى اللّجّام أحلام وعطور

والشاعر برغم السلاسل والقضبان يرى من حوله بشراً بأقدام أربع تصهل ،
ولكن في رؤوسها أحلام وعطور .

ويصل به الشعور بالتمزق واليأس إلى حد أنه يرى أبعاده أرضاً تتطاير في هواء
التاريخ ، تنقص ، تنطفئ

أنهضُ نحوكَ يا أبعادي

أرضاً

تتطاير في هواء التاريخ

تنقصُ غصناً غصناً

انطفأت نيران خيامها ومعسكراتها ..

انطفأت شهوراتها ...

(١) نفس القصيدة ، ص ١٧٤ .

وتكرنش السرير والجسد

فهو والأرض يتقصفان ، يتهاويان ، يذبلان ، يجفان ، ينطفئان ..

فالأشياء كلها تجف ... حتى الأشجار والنباتات تذوى على عيدانها ... الأرض كلها سغب ، تقاسى زمناً عصيباً . وكذلك الشاعر عرف معنى السغب ، فأعلن الحداد حزناً على السنابل الخضراء ، وفي رأسه أحلام وعطور ، ولكنها أحلام لا عقل لها تفتقد الرؤية والنظر . ولكنها فى نفس الوقت تنتظر الغصب ، ولا بد أن تموت من أجله ، تنتظر هجرة الطيور حيث تتراكب الآلاف من العصافير ، تسوق السحب أمامها فرق الأرض من أجل إحياء هذه الحقول المجذبة . وتنطلق إلى سمعك بذور ناضجة فى أحشائها ..

أرضاً

تتقصف غصناً غصناً

الجدار يصير دمعاً والدمع ضحكاً

النهار يكتهل حيناً إلى الموت

كل شئ يسافر تحت راية البرعم

براعم النشور والقبور

القش والمطر

الزرع والحصاد

كل شئ زهر أسود

ومع ذلك فالحرانيت غيوم حبلنى بالبرق

الشوارع قامات يكسوها الحلم .. (١)

(١) المرجع نفسه ، ص ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

فالشاعر كما نراه فى القصيدة غاضب مُزق قلق يائس حين يرى كل شى ينهار أمامه ... ولكنه برغم ذلك يحاول أن ينهض ، يتركأ على عصاه، يحاول ما استطاع أن يغرس أشجاراً تُورق وتثمر فى التو ، فهو ظمآن يشتهي الفاكهة ...

أنهَضُ لحركِ يا أبعادى

أنزودُ بعصاى

أشتهى الفاكهة

أغرسُها أشجاراً تُورقُ وتثمرُ للحال ،

أظمأُ تصير إبريقاً ...

أدخلُ مغارة الليل ...

يضمير طرفُها الأسفل ناراً والأعلى قمراً ... (١)

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا صرخ الشاعر فقال : يلزمنى الخروج من أسمى . فليس ثمة اسم من هذه الأسماء التى ذكرناها ، تقوم بدورها ، وتفصح عن دلالاتها . ولكن يبقى « أدونيس » من دون الأسماء الأخرى يبقى حياً حاضراً ينبضه وروحه من خلال القصيدة . فأسطورة أدونيس تراها راقدة تحت كلمات القصيدة بكل ثبات . ففكرة التوق والظما إلى تجدد الحياة وبعثها من جديد تلح على الشاعر . إن فكرة البعث بعد الموت تكاد تكون هى خط الفعل المتصل والملح علينا فى القصيدة .

ويشير الدكتور أحمد بسام ساعى إلى هذه الفكرة حيث يرى أن غربة الشاعر بعد خروجه من وطنه سوريا وانتقاله إلى لبنان ، هى غربة يشمر فيها بضرورة وأمل ، ضرورة البعث من جديد فى أرضه الجديدة ، والأمل فى تحقيق مالم يستطع تحقيقه فى حياته الأولى فى بلده . (٢)

(١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .

(٢) حركة الشعر الحديث فى سوريا - دار المأمون للتراث - دمشق ص ٥٠٦ ، د أحمد بسام ساعى .

وأدونيس بمعناه الأسطوري له حضوره الواضح والمنتشر في كثير من أعمال الشاعر عبر دواوينه وقصائده المختلفة .

فما هو أدونيس ؟ وماذا تقول عنه الأسطورة ؟

إنه ذلك الفتى الجميل الرائع الحُسن الذي كانت تهيم به « فينوس » ، بل قد تنلظى في سحر حبه . وعندما شب أدونيس عن الطوق وصار شاباً يافعاً ، تعلم الرماية ، واتخذ من الصيد هواية ورياضة يتلهى بها . وكانت فينوس تصاحبه وترعاه ولا تفارقه لحظة . ومرت أيام وأعوام وهي تقيم معه في الأدغال حيث يلهو مع كلابه ، ويطارد الوحوش الضارية .

وفجأة سمعت فينوس صرخة حادة مدوية فنهضت مذعورة ، وانطلقت تعدو حتى وصلت إليه ، فإذا هو قد انقضض عليه خنزير برى بارز الأنياب فمزق فخذه . ووجدته فينوس ملقى على الأرض تسيل دماؤه على جسمه ، ورأته وقد ذُبلت عيناه وفارق اللون الوردي شفثيه .. لقد مات أدونيس .

أمالت فينوس رأسه على الكأ الأخضر ، وانطلقت تبكي ، ثم سارت إلى عرش أبيها زيوس العظيم ، وتوسلت إليه أن يعيده إلى الحياة فأصدر زيوس أمره بأن يعود أدونيس بشرط أن يقضى ستة أشهر في عالم الموتى، وستة في عالم الأحياء .

هذه هي الأسطورة التي اختلف العلماء في نشأتها ، أهى يونانية أم آشورية ؟ ولكنهم يتفقون جميعاً على دلالتها فهي ترمز عندهم لقوى الطبيعة، وتعبير عن تقلباتها ، وتشير إلى دورة فصولها . فالشهور التي يقضيها أدونيس في عالم الموتى هي الخريف والشتاء حيث الجذب والجفاف .. جفاف الأرض والزرع . أما الأشهر التي يعث فيها حياً فهي الربيع والصيف حيث الحياة والخضاب ، والخضرة والنماء . (١)

(١) أدونيس وجماله الأسطوري - دكتور محمد صقر خفاجة ، مجلة الكاتب ، العدد الرابع ١٩٦١ ، ص ٥٣ وما بعدها ، وأساطير الحب والجمال عند اليونان - دريني خشبة ، ج ٢ ، ص ٥٣ وما بعدها .

ونحن نعرف حياة أدونيس الأولى ، وخروجه من وطنه ، وما أصابه من جراء ذلك من مشاعر الحزن والإحباط النفسى ، فقد كانت غرته عن وطنه حداً فاصلاً بين عهدين ، كما كانت انطلاقةً للتعبير عن أرض جديدة يعمل على تحقيقها بكل قواه .

من يعرف هذه المرحلة ، ومن يقرأ شعر أدونيس ، ويقدر على فك رموزه يدرك أن اختياره لاسم أدونيس . كان فى الحق تعبيراً عن هذا الخط الواضح الذى يشكل موقفه الإبداعي والفكري على السواء ، والذى ظل يجسد همومه وآماله فى محاولة العثور على وطن جديد ، وإنسان جديد ، وفكر جديد .

إن ثمة عواصف رهيبية مرت على حياة أدونيس فى فترة مبكرة من عمره أثرت تأثيراً قوياً فى نفسه ، وتركت خطوطاً عميقة كان من الصعب أن تنسى أو تتحول بسرعة إلى نقيضها ، لذلك بقيت مؤثرة فى وجدانه وفكره .

من تلك العواصف الحالة الاجتماعية التى نشأ بها أدونيس فى قريته الصغيرة فى ريف قرب اللاذقية ، ثم الحالة السياسية والاقتصادية المتردية، وغير المستقرة التى كانت تعيشها سورية فى مرحلة الأربعينيات، ثم فجيعته الرهيبة فى موت أبيه الذى مات محترقاً ، فظلت صورة هذا الموت طاغية تمزقه وتحرقه . كان لكل ذلك من غير شك تأثيره فى نظرة شاعرنا إلى الحياة ، وفى غضبه وثورته على أوضاعها الكريهة والممسوخة، والباعثة على الأسى ، ومن ثم الإصرار على تحويلها ، والنجاة من شرورها .

تجد ذلك مثلاً فى تحولات العاشق حيث يبحث أدونيس عن الخلاص . فيتخلد من شهر زاد رمزاً للأمل الذى ينقذه من عذابه ، كما استطاعت أن تخلص شهریار من عذابه .. ويرى أنه قد جاء الوقت الذى يتحقق له فيه ذلك الحلم الضائع الذى طالما أرهقه السعى وراءه إنه السعى الدائب إلى التحول من عصور الاستلاب إلى مشارف عصر ترفرف فيه الحرية المفقودة ... فشهر زاد فى نظر الشاعر لابد أن تخرج من سلبية كونها مجرد جسد إلى إيجابية تضى فيها الطريق لشهریار ،

وانتشاله من وهدة الضياع . يقول :

لم يزل شهر يار

في السرير المسالم ، في العُرْفَةِ الْمُطِيعَةِ

في مرايا النهار ..

سَاهراً يحرسُ الفجيعة

سَرَقَتْ وجهه الكلماتُ الخفيفةُ

عَلِمَتْهُ الثباتُ

في سوادِ البصيرة ، في زُرْقَةِ الحصادِ

بين أنقاضِ الأليفة

لم يزل شهر يار

حاملاً سيفه للحصادِ

حاضناً جَرَّةَ الرياح ، وقارورةَ الرمادِ

نسيتُ شهرزاد

أن تضيءَ الدروب الخفية

في قرارِ العروق ...

نسيتُ أن تضيءَ الشقوقَ

بين وجهِ الضحية ..

وخطى شهر يار .^(١)

(١) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - دار المردة ، ط ١٩٧١ ، بيروت ، ١٦٥/٢ - ١٦٦ .

وواضح من الأبيات أن شهريار الضحية كان فى أشد ما يكون حاجة إلى
شهرزاد تنتشله من ضياعه ، فكم عانى منه صغيراً . يقول :

أنا بالأمس لى الآهات بيتُ

ولى الفقر سراج ، والدم الأحمر زيتُ

كم تشربتُ العداها

وانشيتُ ..

وعلى الموج ارتميتُ ،

ورفعت القبر فى وجهى تلالاً وقباباً^(١)

هذا الحزن لم يقهره أبداً ، بل كان دائماً على يقين أنه سيظفر بما يحقق له
آماله ، ويحطم هذه الصخرة الصماء التى تقف حائلاً دون طموحاته .

فى غدٍ أنت صراعٌ لا يُحدّ

وطمرحٌ لا يُردّ

وغداً أنت ميادينُ بطولة

تنشئ الكونَ وتُبذى وتعيد .

وهى نفمة عالية من التفاؤل والإصرار تكشف عن جميع قواه الداخلية من أجل
التحول والتغيير ، وعن ثقة فى قدرته على ذلك .

والتوق إلى تغيير الظلام إلى نور ظل هم الشاعر الأول . وشاغله الذى لا يكل
ولا يمل . وفى قصيدة « الصقر » التى ربما كانت تشير إلى شخصية عبد الرحمن
الداخل صقر قريش الذى أحيا هناك فى الأندلس دولة جديدة ، ربما أراد الشاعر أن
يكشف من خلال هذا الرمز إلى الإحياء بفجر جديد ، يهفو إليه الشاعر :

(١) أدونيس - قصائد أولى : الأعمال الكاملة - حدود البأس : أغنية إلى الطفولة ، ص ١٤ .

لو أننى أعرف كالشاعر أن أُغَيِّرَ الفصولَ
لو أننى أعرف أن أكلِمَ الأشياءَ ،
سَحَرْتُ قَبْرَ الفارسِ الطِفْلِ على الفرات ...
قبر أحيّ فى شاطئِ الفراتِ
(مات بلا غُسلٍ ولا قَبْرِ ولا صَلَاةٍ)
وقلْتُ للأشياءِ والفصولِ ..
تواصلِ كهذه الأجواءَ
مدّى لى الفراتِ ..
خَلِيّةُ ماءٍ دافِقاً أخَضَرَ كالزيتونِ
فى دَمى العاشقِ فى تاريخِى المسنونِ ...
ويقول فى نفس القصيدة :
لو أننى أعرف كالشاعر أن أُغَيِّرَ الآجالَ
لو أننى أعرف أن أكونَ
فى الماءِ فى العوسجِ فى الزيتونِ
نبوءةٌ تُنذِرُ أو علامةٌ ،
لصَحْتُ يا غمامةُ
تكاثفى وأمطرى ...
باسمى فوق الشامِ والفراتِ ...
باللهِ يا غمامةِ ...

إن الشاعر يتمزق لموت أخيه الطفل ، ويرسل أحزانه الممزوجة بالأمل المشرق
فهو فى ثورته وحزنه على واقعه الأليم تنبثق من داخله إشعاعات تنير له الطريق ...
كل ذلك فى موجة عاطفية ملتهبة كأنها سباحات صوفية من الوجد والشوق ...
ومع ذلك فهذا السيل العاطفى الذى يحوله إلى نبوءة أو علامة بقدم الغمامة
وهطول المطر فوق أرض الشام والفرات يعيش فى فؤاده.

إن العقم والجذب والياس المأساوى يلحقه دائماً أمل بالفزارة والامتلاء والخصوبة
، أمل فى حضارة جديدة . فياسه خلأق على حد تعبيره . يقول :

والصقر فى متاهة فى ياسه الخلاق

ينى على الدروة فى نهاية الأعماق

أندلس الأعماق ...

أندلس الطالع من دمشق ..

يجمل للغرب حصاد الشرق .. (١)

إنه يحلم بانثاق فجر يغير كل شى ، يقلب السكون والموت إلى حياة
ودينامكية أى إلى حركة تنفجر هادرة ، على مستوى الشاعر نفسه الذى يقود هذا
الانقلاب ، وعلى مستوى مجتمعه الذى لابد أن ينهض بعد نوم .

فمن أجل مستقبل حضارى للحياة تكون ثورته على الواقع، ويكون تبشيره
بأرض جديدة ... إنه يحلم بتلك العصا السحرية التى تحول الرماد إلى نار والجذب
إلى حياة .

وفى هذه الفترة من القلق الذى تنازعه قوتان من السلب والإيجاب، كان تيار
المياه الجرفية التى تنتشر وترقد تحت كلمات الشاعر وصوره ، هو تيار الأسطورة

(١) القصيدة نفسها ، ص ٤٠ .

التموزية أو أسطورة أدونيس التي يلتقى عندها الموت بالحياة، والجذب واخصوبة ،
والأيس والأمل .

وأحيانا يستخدم القصص الشعبية ويرمز بالسندباد ، وفي جميع هذه الحالات
لاتصنع الأسطورة الشاعر ، بل هو الذى يصنع الأسطورة ويضفى عليها رؤيته
وموقفه العاطفى والاجتماعى والنفسى .

ومع ذلك فإن الذى يسود هذه الفترة هو وقوع الشاعر لهبا لصراع لا يرتوى
بين الواقع والحلم ، ولكنه يظل يحمل عصاه السحرية التي تظل تروحي إليه بإرادة
التغيير والتحول .

فالزمن عند أدونيس يظل يجمع بين طرفين متصارعين ومتداخلين ممتزجين :
الزمن الآنى الذى يجسد واقع الشاعر ، والزمن الآخر الممتد المتسع الشامل الذى
يحترى كل شئ الحياة والموت ...

انظر إليه كيف يجسد الحب من خلال عناصر الطبيعة من حوله ، يعيش الحب
فى كل مايرى ومايقع تحت بصره ... إنه يعيش الحياة ، ومع ذلك ففكرة الموت ،
وهى هنا الطرف المقابل لاتختفى من نفسه ، بل تبقى حية فى الظهارة الخلفية ،
إنها قابضة فى ركن حى داخله . يقول :

يُحِبُّنى الطريقُ والبيتُ ..

والحىُّ والميتُ ..

.. وجرةٌ فى البيت حمراء ..

يعشقها الماءُ

يُحِبُّنى الجارُ

والحقلُ والبدرُ والنارُ

تُحِبُّنى سواعدُ تكدحُ

تفرحُ بالدنيا ولا تفرحُ

وانظر إلى كلمة « تفرح بالدنيا ولا تفرح » بعد هذا السيل المتدفق والجار من حب الحياة ... إنها التعبير عن النقصان والحرمان، إنها الفرحة التي لم تتم ... إنها البحث المستمر للارتواء .. إنه الشوق الأبدي إلى لذة الاكتمال وفرحة الامتلاء بالحياة ، الشوق الأبدي الذي لا يرتوى .

هذه هي بعض ملامح شعره حتى السبعينيات وبعدها استفرقت موجة من الغموض كادت تقضى على الصلة التي لا بد أن تظل حية بين المبدع والقارئ .. فمرحلته الأولى أشد وضوحاً ... وكانت صوره أكثر أسطورية وأميل إلى التفاؤل كما رأينا ، وحتى في دواوينه أغاني مهيار الدمشقي . وكتاب التحولات ، والمسرح والمرايا .

ففي هذه كانت صوره ، برغم ما يغلب عليها من الغضب ونفاد الصبر والياس ، وما يشيع في رواه من مشاعر مثقلة بحس تاريخي فاجع ، ففيها طاقات شعرية دفيئة تدفعه إلى استعمال لغة تتسم بأساليب الخلق الجديدة. ^(١) وفيها نظارة رمزية يكسبها تشبّعها بالقديم غنى خاصاً .

ويؤكد جبرا ابراهيم جبرا في مقاله عن أدونيس أن في هذه الدواوين الثلاثة التي أشرنا إليها سابقاً ما يستحق التوقف والمنظر . ففيها نزعة إلى خلق الصور ، كما أن فيها تجربة تلقائية تقارب السريالية ، وتيل إلى حرية الموقف الصرفي الذي يتخطى العقل والمنطق محاولاً أن يمنحنا ما هو أعمق .

كما نجد في الوقت نفسه محاولة فكرية واعية يفرضها الشاعر ويستخدم من أجلها الإشارات والرموز التي هي بعض لغة العصر .

ظاهرة الغموض

تتلو هذه المرحلة مرحلة أخرى يبلغ فيها الغموض حداً قد يستغلق على الفهم . لقد رأينا في بعض أعماله السابقة غموضاً يغرينا بالسماع والتأمل ويحمل القدرة على أن يوهمنا على الأقل بأن فيما يقوله الشاعر ما يستحق أن نتقراه بإمعان .

(١) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر - أدونيس ، ص ٧٧ وما بعدها ، بيروت .

أما فى تجاربه الأخيرة فإن شعره ، وعلى سبيل المثال فى ديوانه «المفرد فى صيغة الجمع» ، قد يستعصى لغموض صورته على الفهم .

ونحن نعرف بأن ظاهرة الغموض قد استشرت واتسعت رقعتها فى بعض تجارب الشعر المعاصر ، وبخاصة عند تلاميذ أدونيس الذين استهوتهم الطريقة .

وكلنا يُسَلِّم بأن التعبير الغنى ... أى تعبير فنى لا بد فيه من شىء من الضباب ، وأنه لا يسلم نفسه لقارته من أول وهلة ، بل إن من الشعر ما يحتاج إلى قراءة ثانية وثالثة لما فيه من عناصر الإيحاء والرمز .

ولكن هذا شىء والاستغلاق على الفهم ، أو التماس لغة الإلغاز عمداً ، والإسراف فى التعمية شىء آخر .

فنحن نؤمن بمبدأ التوصيل فى الفن ... وبضرورة وجود صلة بين المبدع والمتلقى ، وإلا فكيف يتم التأثير ، وكيف تكون الاستجابة ، ثم التقويم والحكم اللذان يعتمدان أولاً وأخيراً على الفهم ؟ فالإحساس والفهم للآثار الفنية هما كالقبلة لا يمكن أن تتم من طرف واحد .

وأدونيس شاعر وناقد معاصر له خطره ودوره وأهميته فى حركة الشعر ... نرى ذلك واضحاً فى إنتاجه الغزير شعراً ونقداً على السواء .

ومن ناحية أخرى فإن تأثير أدونيس على طائفة كبيرة من الشعراء الشباب ، وخصوصاً من ظهر منهم فى الثمانينيات والتسعينيات ، تأثير كبير .

ومن هنا تأتى الخطورة ، وتأتى المسؤولية ، لأن كثيراً من شعر الشباب يزدحم بالصور المتلاحقة السريعة والغامضة غموضاً يستعصى على قارئه بدرجة لا تحقق الوصول ، كما تفرض التشتت والانفلات فلا تكتمل التجربة ... وهذا فى حد ذاته جانب سلبي خطير .

أدونيس والحداثة

ما أظن أن كلمة قد أثارت اهتمام الناس وانشغالهم كما فعلت كلمة « الحداثة » . فمنذ مايقرب من ثلاثين سنة تقريباً وأنت تجد عند الشباب ، أينما توجهت ، اهتماماً خاصاً بالكلمة . وذلك على الرغم من أنها واردة علينا من عالم آخر ، عالم مرتبط بمذهب ظهر في أوروبا في أوائل هذا القرن ، هو مذهب الـ Modernism ، وهو مذهب يختلف عن المؤلف في التراث القديم ، ويحاول أن يبدأ من الآن - كما يقولون - متخطياً التراث ، بل ربما قاطعاً بينه وبين الشعر الحديث .

ومن هنا جاء اهتمام شبابنا وشيوخنا بكلمة الحداثة ، وصارت شاغلاً مزعجاً .

وعلى الرغم من أن المذهب لم ينشأ عندنا ، فإن لدينا تأثيراً بالاتجاه ومحاولات للتجديد في التجارب الشعرية الحديثة ، والأشكال المستحدثة في الشعر العربي - وهذه في رأي مجرد ملامح تمثل ظاهرة التطور والجدّة في شكل الشعر ومضمونه على السواء ، ولكنها لايمكن أن تشكل مذهباً كالملذهب الذي ساد أوروبا في فترة ما بعد الحرب العالمية . فإن مالدينا هو مايسمى بالـ : Modernity أى بمظاهر التطور والجدّة في الطريقة والأسلوب اللذين تجاوزا الشكل اللفظي إلى مايدعى بميكانيكية القصيدة . أى مايتصل بسبر أغوار القصيدة الحديثة من الداخل ، أو مايتصل باخترافى الذهنية والنفسية التى تكمن وراء القصيدة ويجعل لها شكلاً خاصاً ... كما يجعل لها طرائق جديدة فى التعبير والأداة . هذا كل مالدينا . أما المذهب القائم على معاداة القديم فهذا شئ لا وجود له عندنا ...

ومن ثم فإن حجم الهجوم على الحداثة العربية أكبر بكثير من خطرها . وأعتقد أن المبدئين الذى يرجع إليهما الفزع من الحداثة هما :

أولاً : أن تكون الحداثة نفياً للماضى وهدماً للتراث ، وبدءاً من الآن ، وزلزلة حضارية عنيفة ، وانقلاباً ثقافياً شاملاً ، يقطع الحاضر عن الماضى ، وثورة فكرية فى مجال النشاط الإبداعي تجعل الإنسان الأوروبى يشك فى حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسنخ معتقداته المتوارثة .

والمبدأ الثاني : هو الخوف من إقحام فكر غريب أو بعيد عن قيمنا وروحنا وتقاليدنا ، ينتهى إلى تقليد الغربيين فى أفكارهم ، وأحوال معيشتهم تقليداً أعمى لا يستير ببحث ، ولا يتبصر بحسن نظر ، ولا يلتفت إلى ما هنالك من تنافر فى الطباع ، وتباين فى الأذواق ، واختلاف فى العادات . فتكون النتيجة إصابة المجتمع بالخلل فيهدم الأساس وينقض البنيان .

لعل هذين هما المبدأان اللذان يثيران التخوف والقلق من تيار الحداثة بمفهومها المذهبي الأوروبي .

وأنا شخصياً أرى أن الخوف من هذين المبدأين على مصيرنا الفنى ، وتراثنا الأدبى ، وموقفنا الحضارى والاجتماعى يبدو - والحمد لله - أكبر بكثير من حجم الواقع ، وذلك للأسباب الآتية :

أولاً : قد يكون الخوف على المستوى النظرى أمراً وارداً ، وشيئاً طبيعياً ، لكنه على مستوى الواقع ، والمستوى التطبيقى ليس فيه ما يدعو إلى كل هذا الخوف .

فليس فى واقعنا الأدبى العربى حداثة (المودرنزم) بالدرجة التى تهدم التراث أو تمحو حضارة بأكملها ، أو تحدث انقلاباً شاملاً .

لحداثة أوروبا كانت تهدف إلى تفويض صرح الواقعية أو الرومانسية . وتنزع إلى التجريدية ، مثل التأثيرية والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والسريالية . وحتى هذه التيارات قد يناقض بعضها بعضاً .

فالمودرنزم ليس أسلوباً بقدر ما هو بحث عن أسلوب بمعنى فردى . إنه فن ينهض على أنقاض الحقائق العامة المشتركة ، وعلى الأفكار التقليدية واندثار الآراء المتوارثة . إنه فن تحول المجتمع الأوروبى إلى مجتمع اليوم .

تلك هى حداثة (المودرنزم) فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية ، والتصنيع الشامل ، والتكنولوجيا الحديثة هى السمات الغالبة على مجتمعنا ؟

إن الواقعية لم تبدأ عندنا إلا في الأربعينيات والخمسينيات، أى فى الوقت الذى بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحدائفة فى الشعر . ولم يمض ربع قرن حتى انتهت دعوة الحدائفة نفسها . هذا هو كل ما حدث عندنا .

إن موقفنا المعاصر يتميز فى بعض صفاته بأسلوب الأدب الحديث : ونعنى بذلك أزمة الإنسان المعاصر ، مأساته ، إنهيار القيم التقليدية، فقدانه لفرديته لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته ، ولكن لاعتبارات سياسية واجتماعية .

ومع ذلك فإن الأديب العربى لم يفقد بعد ثقته بنفسه ، وثقافته وأصالته . والتقليدون جداً هم الذين ركضوا لاهثين وراء آخر البدع أو الموضوعات ليقلدوها سواء أكان ذلك عن معرفة أم عن جهل .

إن الحدائفة العربية الحققة هى أن تكون صادقاً مع نفسك وأنت تصاحب حركة التطور الحضارى ، وتعبر عنه أصديق تعبير . كما أن الحديث الحق هو الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

ثانياً : إن حدائفة أدونيس التى يقال إنها مصدر الخوف الأكبر وكذلك رفاقه وتلاميذه فقد أبنّا عن موقف هؤلاء من الغموض من خلال تجاربهم الإبداعية . أما أن يكون لهؤلاء القوة الكاسحة أو الخارقة التى تجعلها تطلق صفة الفن الحديث بمعناه الأوروبى على تجاربنا الحديثة فأمر غير وارد .

والغريب أن إطلاق لفظة الحدائفة عند الأوروبيين جاء مصاحباً أو لايحياً لهذه الظاهرة ، أما عندنا فجاء سابقاً ، حتى أصبح لكلمة الحدائفة عندنا دلالة (تقويمية) بدلاً من أن تكون مجرد نعت أو مصطلح وصفى .

ثالثاً : إن الحدائفة - أيا كان نوعها - عندنا نحن العرب أو عند الأوروبيين ، أو فى أى زمان ومكان ، تعنى التغير ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية .

فهناك حدائفة عباسية ، وهناك حدائفة معاصرة . فطه حسين مثلاً أدرك أن مسألة تفسير المناهج القديمة فى دراسة الأدب ليست مسألة ترتبط بمصير الثقافة العربية

الحديثة ، وبمصير المجتمع العربى بأسره . وهكذا يؤخّده حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، وبين مجتمعه وعصره من ناحية أخرى .

فالتراث الأوروبى القديم ما يزال خياً يتنفس فى صدور المثقفين فى أوروبا وغيرها برغم تيار المودرنزم العاتى .. فالأدب اليونانى القديم حى وافر الثراء وعظيم التأثير والجدابة ، وكذلك أدب شيكسبير واسبن وغير هؤلاء فهذه جميعاً جذور ومنابع نستقى منها ، ونحافظ عليها . وأدونيس نفسه فى أعماله التى درسناها له شهادة على أن قديمه هو الذى يكسبه روعة.

الموقف النقدي

إن دراستنا للموقف النقدى ينقسم إلى قسمين : أولاً : موقف النقد الحديث عن شعر أدونيس إن سلباً وإن إيجاباً . وثانياً : جهود أدونيس النقدية التى هى فى نظرنا لا تقل شأنًا عن تجربته الإبداعية .

أولاً : النقد الموجه لأدونيس

سنحاول هنا أن نعرض لآراء النقاد حسب تدرجهم التاريخى . واقفين عند أهم القضايا التى أثارها هؤلاء حول شعر أدونيس ، وما يحتوى عليه من رأى .

ولعل أول من اهتم بشعر أدونيس زوجته السيدة خالدة سعيد ، وكانت تنشر مقالاتها تحت اسم مستعار (خزامى صبرى) . وكانت بدايات مقالات خالدة حول شعر أدونيس فى عام ١٩٥٧ ، عندما نشرت مقالها بعنوان « قصائد أولى لأدونيس » . وقد حاولت فى هذا المقال أن تعرض للنماذج الأولى من شعر أدونيس مقارنة إياها بنماذج من الشعراء المعاصرين ، لتكشف من خلال ذلك عن الفروق التى تميز شعر أدونيس عن غيره ، محاولة أن تلفت الإنتباه إلى التناول الجديد الذى يعالج فيه أدونيس مضمون « الحب والموت » ^(١) . ثم تابعت هذه الدراسة بمقال آخر تناولت فيه أبعاد أسطورة الفينيق فى قصيدة « البعث والرماد » . وأشارت خالدة

(١) خالدة سعيد - قصائد أولى لأدونيس - مجلة شعر ع ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ص ٧٥ - ٨٠ .

سعيد إلى أن القصيدة بحاجة لمن يفهمها أن يستعين بمعطيات الفلسفة الوجودية. (١)

وفي سنة ١٩٥٩ ظهر للناقد أسعد مرزوق كتابه « الأسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التمزويون » . وقد احتل أدونيس جزءاً هاماً من هذا الكتاب ، وبخاصة ما يتصل بمن اهتم باستخدام أسطورة تموز، ومنهم أدونيس ، وجبرا ابراهيم جبرا ، ويوسف اخال ، و خليل حاوي .

وقد اهتم الناقد أسعد مرزوق بالكشف عن طبيعة توظيف أدونيس لأسطورة تموز من خلال نماذج ثلاثة هي « قالت الأرض » ١٩٥٤ ، « والفراغ » ١٩٥٥ ، و « رماد الفينيق » ١٩٥٨ .

وتعد المرحلة التي أعقبت نشر « أغاني مهيار الدمشقي » لأدونيس (١٩٦٢) من أهم المراحل التي أنعمت حركة النقد حول شعر أدونيس . وقد عرض الدكتور علي الشرع في كتابه بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس (٢) يقول : « فقد وصفه المستشرق جاك بيرك Jaques Berque بأنه مُمثل للأبعاد الجديدة في اللغة العربية . وعلق عليه الشاعر السياب بقوله : « أغاني مهيار الدمشقي أدهشني » . وقال عنه الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي : « إن هذا هو الشعر » .

هذه أقوال انطباعية سريعة تكشف عن إعجاب بعض الشعراء والنقاد بديوان مهيار الدمشقي ، وعن دهشتهم لما لديه من أسلوب جديد في الصياغة والتعبير .

أما حلليم بركات وعادل طاهر فقد نشرتا دراستين في مجلة شعر ، اهتمتا باستخدام أدونيس للرموز الأسطورية ، وما تحتوي عليه من مضامين ورؤى فكرية أكثر من اهتمامهما بالجوانب الفنية التي تتوقف عند طرائق التعبير والصياغة وبناء القصيدة فيما عدا بعض الملاحظات التي قدمها حلليم بركات على رموز أدونيس. (٣)

(١) خالدة سعيد « أدونيس في البحث والرماد ، شعر ع ٥ ، ١٩٥٨ ، ص ٩٢ - ١٠٩ .

(٢) بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس - دكتور علي الشرع - ط. اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ص ٢٩ .

(٣) « أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغني » مجلة شعر ع ٢٣ ، ١٩٦٢ ، ص ١٠٩ -

أما كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل (١٩٦٥) فقد أثار العديد من التعليقات ، وربما كان اهتمام النقاد بهذا الكتاب أكثر وأغزر من اهتمامهم بما سبق .

وأكثر من اهتم بهذا الكتاب الناقد المعروف حسين مروة ، وقد عرض الدكتور على الشرع لأهم ملاحظات ناقدنا على هذا الكتاب يقول حسين مروة :

« إن كتاب التحولات يمثل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث ، جديدة من حيث اللغة ، ومن حيث هي طريقة في إبداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هي شعر بالمرتبة الأهم .

كما أعجب حسين مروة كثيراً بقصيدة « الصقر » التي كانت بتقديره عطاءً كبيراً لأدبنا العربي ، فقد أعطته ملحمة إنسانية ذات أبعاد وأعماق وحيوات متلاحمة ومتصارعة في وقت معاً ... وهي تنفرد بأنها وحدها اكتنزت بالتحولات ، وأنها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية فهدمته ، وزرعت في أنقاضه ربيع الإنبعاث الغصيب .

في حين هاجم رياض نجيب الريس « في مجلة حوار » هذا الكتاب واعتبره « لعبة خطيرة في الأشكال الشعرية ، وإن قصائد هذا العمل ، بما في ذلك تحولات العاشق وأقاليم النهار تفتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل . أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة » .^(١)

وللحق نقول إن نجيب الريس قد أسرف في حكمه حين زعم أن شعر ديوان التحولات مجرد مضامين جنسية عابثة ، فإن قصائد الديوان كما أشرنا سابقاً من خلال عرض النماذج وتحليلها ، قد أثبت أن الشاعر يطرح أولاً أسلوباً جديداً في التعبير الشعري ، وأنه يمتلي بالمضامين النفسية والاجتماعية والتأملات الصوفية في نفحات حية . ثانياً : قد نقف أحياناً عند طريقته في البناء ، وانتقالاته الكثيرة ونناقشها ، أما الحكم العام فففيه إجحاف بالديوان والشاعر معاً .

(١) بنية القصيدة القصيرة ، ص ٣٠ ، وحسين مروة - دراسات نقدية - دارف - بيروت ،

وهذا ما لاحظته حسين مروة نفسه الذى امتدح الكتاب فقد لاحظ حسين مروة « أن كتاب التحولات يفتقر في مجمله للوحدة الداخلية. وأن حركته واستمراريته جاءت من تراكم الصور تراكماً كمياً مع غياب المنطق العقلى » . (١)

وحسين مروة يأخذ على الشاعر أدونيس أن فقراته الفنية كانت كثيرة ومتلاحقة ولا يربط بينها رباط منطقي أو عقلي . ونحن في مجال النقد قد نتساهل في الرباط العقلي من أجل وجود رباط حيوى يحقق الكيان العضوى، حيث أن الوحدة المنطقية ليست هى التى تحدد القيمة الفنية للقصيدة . فقد تتناثر الأجزاء ، وقد تخلو من التسلسل المنطقي ولكن يجمعها فى النهاية خيط شعورى واحد يؤلف بين أجزائها . فالمهم هو وجود إحساس واحد مهيم على مقاطعات القصيدة وأجزائها ينشر الرؤية، ويمسرى فيها كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذير إلى الساق إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد .

وفى مقال لعلى سعد نشر فى مجلة الآداب عام ١٩٦٧ وصف كتاب التحولات لأدونيس بقوله :

« إن أدونيس بمحاولتيه الأخيرتين خاصة « أغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات والهجرة » قد علّ مع شعراء آخرين من جيله خليل حاوى خاصة ، على وضع الشعر فى صف المعارف الفكرية والفلسفية التى تستوجب عند القارئ يقظة الوعى والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الأولى » . (٢)

وفى اعتقادنا أن على سعد فى هذه العبارات قد وضع يده على محورين أساسيين اعتمد عليهما أدونيس فى كتاب « التحولات والهجرة » وهما « الرؤية الفكرية والفلسفة » ، والاتصال الخاطف بالحدس الأولى، أى بالإدراك الفطرى الطبيعى والإحساس العفوى التلقائى .

(١) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٢) مجلة الآداب ، ع ١ ، ١٩٦٧ ، ص ١٢٨ - على سعد .

أما الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث » Critic introduction to Modern Arabic Poetry .

فقد أشار إلى أعمال أدونيس وأثنى عليها حين قال : « يتميز شعر أدونيس الرمزى بالدقة واخفاء ، وهو يعبر عن ميوله السياسية والاجتماعية، كما يصور اتجاهاته الصوفية والميتافيزيقية . وهو كثيراً ما يستخدم الرموز الأسطورية الموحية بالبعث ، معبراً عن أمله فى بعث الأمة، وبث الحياة فى الحضارة العربية . كما أن أدونيس ناقد أدبى موهوب، ولو أن نقده كشعره كثيراً ما يكتنفه الغموض ، وهو يعد ، على أى حال ، من ألمع الشعراء المعاصرين » .^(١)

وعندما ظهر ديوان « المسرح والمرايا » للشاعر تناولته النقاد بالدراسة والتعليق . وكان أول من تعرض للديوان بالدراسة والتعليق الناقد والعالم الكبير الدكتور إحسان عباس . وكانت دراسته لقصائد عشر تناولها بالتحليل، وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة الآداب . ورأى الأستاذ الناقد أن ديوان المسرح والمرايا يتطلب بصفة خاصة قدرة من الناقد على استيعاب النص ، والكشف عن أغواره ، وأن مرحلة التفسير لازمة. قبل أن يقوم الناقد بتقويمه . وذلك لما يحمله النص من مستويات متعددة . وفلسفة الشاعر ذات أبعاد ثنائية وثلاثية أحياناً .^(٢)

ومن أهم ما كُتب حول ديوان المسرح والمرايا مقاله الناقد الموهوب جبرا إبراهيم جبرا فى مقاله القيم عن أدونيس من كتابه « النار والجوهر » .

ويذكر الناقد الكبير أن المسرح والمرايا تتكرر فيه كلمات، بعضها لها دلالاتها الخاصة فى نفس الشاعر ، وأهمها كلمة الموت ومشتقاتها ويعلق على ذلك فيقول : « كثيراً ما تكون هذه الكلمات عدة لشعر رائع ، لأنها كلمات صور، تجمع بين

(١) Critic Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975,

p. 232 . الدكتور مصطفى بدوى .

(٢) مجلة الآداب - الدكتور إحسان عباس - العدد الثانى - من ص ٧٧ - ٧٩ .

التجسيد والحركة ، وهي ثمينة بالقرائن الذهبية والعاطفية .. وهي تتوالت نضارة وتحقق سحرها عندما يكون الشاعر قد استوعبها أخيراً في إدراكه استيعاباً تاماً . كما يفعل في قصيدة « الرأس والنهر » بكاملها ، وقصيدة « السماء الثامنة » في مقطعها الطويل الأول : « رحيل في مدائن الغزالي » . هاتان القصيدتان أشبه بقصيدة « الصقر » في كتاب التحولات درتان ثمينتان . فيهما نجد تجربة أدونيس التي يبرزها بين تضاعيف الكتاب كله ، تعبيرها الأروع والأتم . وهما تمثلان تقريباً ثلث « المسرح والمرايا » أي حوالي ١٠٠ صفحة من أكثر من ٣٠٠ صفحة . وفي هذا الثلث نجد اللب الدسم الحى اللاعج مستقراً بين التهاويل والألغاز المدومة حوله . ويذكر الناقد مثلاً يمثل مقطعاً أخيراً يقل فيه :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل ،

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليم الجديدة

جسد يبدأ الحريق

في ركاب العصور

ما حيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسود

..... وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس ، انعكست المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

وزير المالية الكبير في الحكومة في مجلس الوزراء في الدورات العامة الاقتصادية وأنه في كثير
الأمور كان يروي عن نفسه في كثير من الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
الأمور أراءه في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان

وزير المالية في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
العمارة في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان

ومع ذلك في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
المسافة الزمنية في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان

وأما في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
والمراتب في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان

ومما يكتسب الغنى الذي نستشعره في صورة المروج والمرابا . وأما في بعض الأحيان في بعض الأحيان في بعض الأحيان
في ديوانه هذا قد سمح للمكبوت أن يتها وبعود ، ويتفجر من نفس إلى نفس ،
بينما كانت الصور والكلمات في كتاب التحولات يقلب فيها الوعي على اللاوعي

(١) النار والجوهر - جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ط ١٩٨٢ ، ص ٨٤ .

. ربما كان هذا التفسير مقبولا خاصة أن الذى يبرره أنه كلما تقدمت تجربة أدونيس الشعرية فى الزمن كلما اقتربت من لغة الحلم والسرالية وازدادت بعدا عن الذات الأليفة على حد تعبير السرياليين .

ولعلنا لم نكن مبالغين حينما قلنا إن تجربة أدونيس تزداد غموضا فى أداها كلما تقدمت الأيام . والشاهد على ذلك قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» الصادرة عام ١٩٧٠ ، قد أثارت انتباه النقاد من هذه الناحية . ويذهب منير العكش إلى القول بأن أدونيس قد ابتعد عن قرائه بهذه القصيدة ابتعادا كبيرا .^(١) ويؤكد على هذا الدكتور على الشرع فيقول :

« وبمقياس النقاد والقراء العرب أعتبرت قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» من أكثر قصائد أدونيس تعقيدا » .^(٢)

وهكذا نرى أنه بصدد أعمال أدونيس منذ المسرح والمرايا ، ومرورا بهذا هو أسمى ، إلى «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و «مفرد بصيغة الجمع» نرى أن الشاعر ينتقل إلى مرحلة جديدة تختلف عن المرحلة السابقة فى التشكيل الفنى من ناحية ، واستخدام معجم مختلف ، والاعتماد على الصور التى تفتح الباب أمام مكبوتات العقل الباطن ، لكى تعبر فى تلقائية وحرية عما يجول فى أعماق الشاعر بعفوية غير خاضعة للنظام المألوف أو المنطقى العقلى . إن الأهم عند الشاعر أن يربط بين الصور ربطا يحدث هزة فى العقل والحواس معا . والكلمات تبحر فى مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو التجربة المبهمة للشاعر .

ومثل هذا اللون من الكتابة يتطلب قارئا من نوع خاص ، لأنه أى هذا النوع من الكتابة يرتفع إلى مستوى قد لا يستطيع القارئ الذى اعتاد على اللغة الأليفة أن يدرك ما يحتوى عليه هذا الشعر من علاقات أو قرائن ، أو ما يتضمنه من ثقافات

(١) منير العكش - مواقف عدد ١٣ - ١٤ ، ١٩٧١ ، ص ٢٧ .

(٢) بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ، ص ٣٨ .

واسعة قد لا يحيط بها . وهذا مايقوله روبنسون جيفرز Robinson Jeffers فى مقال له بعنوان « الشعر والجديد» يقول : « هذه الأشعار تتطلب قارئاً من نوع خاص ، قارئاً ملماً بتراث الإنسانية وأساطيرها وتاريخها عبر العصور . فقد ازدحم الشعر المعاصر بالاقتباس المفرط من أحداث الماضى ، وشخصه ، وأساطيره الأمر الذى يحتاج من القارئ إلى متابعة هذه المصادر والإلمام بها إلمام معرفة حية لا عقلية » .^(١)

من أجل هذا جاءت صعوبة فهم شعر أدونيس فى بعض تجاربه ، ومن هنا قلت الدراسات المفصلة والمتأنية ، والمعتمدة على تحليل النص ودراسته ، فإن معظم النقاد يترددون فى خوض هذه المحاولة خشية التورط فى سوء الفهم ، أو الخطأ فى التفسير الذى تترتب عليه أحكام غير موضوعية ، أو بعيدة عن التمييز الصحيح . وهذا هو ما نبه إليه الدكتور إحسان عباس عندما طالب قارئ أدونيس بحسن الفهم والاستيعاب ، ثم التفسير الصحيح قبل التعرض لدراسة الشعر أو الحكم عليه .

وهناك من النقاد من هاجموا طريقة أدونيس وأسلوبه ، وخروجهم على التراث وتكرهه له . من هؤلاء الدكتور أحمد بسام ساعى^(٢) ، والدكتور محمد مصطفى هدارة^(٣) . ولستنا مع الرفض الكامل لكل أفكار أدونيس وأشعاره ، ولكننا نفضل عرض النتائج الشعرى عرضاً تحليلياً موضوعياً ودراسته ثم الوصول بعد ذلك إلى حكم مقنع . ومسألة التشكك فى الولاء والعقيدة مسألة قد تعتبر خارج نطاق البحث الكاشف عن عناصر الإبداع الفنى عند الشاعر ، ررضه فى مكانته من حركة الشعر الحديث ، كما أن النصوص التى وردت فى هذا الشأن قد يختلف النقاد فى تأويلها وتفسيرها .

(١) Robinson Jeffers : Poetry & The New

(٢) حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه ، ص ٥٠٠ وما بعدها .

(٣) دراسات فى النقد الأدبى ، بين النظرية والتطبيق - الأندلسية للأوفست - الاسكندرية ١٩٨٩ ، ص ٤٨ وما بعدها .

ثانياً : العطاء النقدي لأدونيس

ليس من شك في أن الجهود النقدية التي قدمها أدونيس للقارئ العربي لا تقل بأية حال عن جهوده الشعرية ، ومن ثم فهي بحاجة إلى دراسة مفصلة تكشف عن فكره النقدي وآرائه في التراث والإبداع والحداثة. وكتابات أدونيس النقدية ممتعة كشمعه لأنه يكتبها بطريقة خاصة هي طريقة الشاعر في اللمحة الذكية الموجزة والمكثفة ، وفي لغة تجذب القارئ بعيداً عن البحث العلمي الأكاديمي . إنها نظرات مضيفة تنفع الباحث المدقق في تفسيرها وتقويمها . وأعماله في هذا الجانب ليست بالقليلة ، كما إنها ليست خارجة عن القضايا النقدية الهامة التي يطرحها له ، بالإضافة إلى ما فيها من تعمق وفهم للعملية الإبداعية وللنقد على السواء . فعلى مدى ربع قرن تقريباً أصدرت المطبعة لأدونيس كتباً مختلفة في هذا الميدان . نذكر منها :

- ١ - مقدمة للشعر العربي ١٩٧١
- ٢ - زمن الشعر ١٩٧٢
- ٣ - الثابت والمتحول ١٩٧٨
- ٤ - فاتحة لنهايات القرن ١٩٨٠
- ٥ - سياسة الشعر - دراسة في الشعرية العربية المعاصرة ١٩٨٥
- ٦ - الشعرية العربية ١٩٨٥
- ٧ - كلام البدايات ١٩٨٩

موقفه من التراث والإبداع

هذا العطاء الغزير والثري في المجال النقدي لا نستطيع أن نزعم أننا قادرون على دراسته دراسة وافية في هذا السياق المحدود . فالحديث عن شعر أدونيس كان هو الهدف الأول من هذه الدراسة التي قمنا بها. ولكننا رأينا أن البحث عن شعر

أدونيس لا يتم إلا بالوقوف لحظة عند جهوده النقدية وآرائه في ظاهرة الإبداع وموقفه من التراث . لذلك ستكون محاولتنا هنا محددة بما يتطلبه البحث عن شعر أدونيس . ولنا عودة بعد ذلك ، إذا أطال الله في العمر ، للوقوف وقفة أكثر شمولاً ودقة .

وفي مقدمة للشعر العربي فصول هامة في عرضها للتراث وبدايات التحول في العصر العباسي ، والعصر الحديث ثم آفاق المستقبل .

وقد خصص أدونيس ثلاثاً وثلاثين صفحة في بداية الكتاب لموقفه من الشعر الجاهلي . وفي هذه الصفحات القليلة استطاع الكاتب أن يعطينا مفهومه وموقفه وأبرز الملامح التي تستوقفه في هذه المرحلة من شعرنا العربي .

وأهم ما أثاره أدونيس في هذه الصفحات قضية الزمان والمكان عند الشاعر الجاهلي ، بوصفهما عنصرين هامين في تشكيل الحياة ، وتحديد قيم الإنسان العربي في ذلك العصر . فالمكان ويعنى به الصحراء الذي عاشها الجاهلي بكل أوصافها وإمكاناتها وطبيعتها القاسية العنيدة ، وكذلك الزمان ويعنى به الدهر أو الموت أو الزمن المحدود الذي يعيشه الإنسان في هذا العالم ، فالإنسان رهين بلى . فكانت قضية الزمان والمكان هي العنصر الأول الذي اعتمد عليه أدونيس في تحديد نشاط الإنسان وسلوكه وقيمه في الجاهلية .

وانتقل بعد ذلك إلى ظواهر أساسية في الشعر الجاهلي هي ظاهرة الفروسية أو البطولة ، وظاهرة الحب بأشكاله المختلفة . وألحق أنه عرض لهاتين الظاهرتين عرضاً ممتعاً كشف عن أهميتهما في حياة العربي من ناحية ، وعن أثرهما الكبير في حركة الشعر الجاهلي . هذا بالإضافة إلى تحديداته ومفاهيمه المميزة لمعنى الفارس ، والبطولة . وكيف صارتا قيماً إيجابية حقيقية في حياة العربي . ثم كيف تطرق إلى موضوع الحب ومفهومه عند العربي ، ولماذا احتل شعر الحب هذا الجانب الكبير من اهتمام الشعراء . والأجمل من هذا تحليله الدقيق والجذاب لهاتين الظاهرتين : الفروسية والحب .

ثم انتقل بعد ذلك فى تحديد ملامح الروح العربية بصفة عامة، وماتتحلى به من صفات معتمداً على صورة الفتى العربى الذى سجلها شعرنا القديم . وقف بعد ذلك فى هذا القسم عند القصيدة الجاهلية التى يقول عنها : « القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تنمو ولا تُبنى - وإنما تتفجر وتتأقرب . والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية : حسى ، غنى بالتشابه والصور المادية ، وهو نتاج مُخيلة تنتقل من خاطرة إلى خاطرة ... وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات ، وماتعبر عنه . وهو زاخر بالحياة والتولب والحركة ، وهو بهذا كله غنائى يقوم جوهرى على الإيقاع . إنه شعر ممتزج بقدر الإنسان ومصيره ، بأيامه وأشياءه الأليفة : شعر شخصى ، لكنه لجميع الأشخاص » .^(١)

ثم تناول ظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى من خلال دراسته للقصيدة العربية فى الجاهلية فيقول :

« التكرار عند الشاعر الجاهلى هو ، بمعنى ما ، استخدام الصحراء بشكل ينقذ الصحراء . أو هو استخدام الزمان والمكان بشكل ينقذهما : أى ينقذه بالتالى هو نفسه ، وينقذ الشعر . التكرار فى الجاهلية هو بعد الصحراء الذى يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء » .^(٢)

وظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى ظاهرة متعددة الأسباب ، لأنها ترتبط بموضوعات الشعر ، بالتفنن بالقيم ، بالصياغة الشعرية ، بالرواية الشفوية للشعر القديم وبأشياء أخرى كثيرة، بعضها يتصل بالمكان والزمان ، وبعضها يتصل بالأداء الشعرى وطريقة التعبير .

حتى إذا انتهى من الشعر الجاهلى نراه يقفز إلى المرحلة العباسية مباشرة دون التوقف عند الشعر الأموى . ولعل السبب فى إغفاله العصر الأموى أن يكون راجعاً للاعتقاد السائد بأن الشعر الأموى لم يستطع أن يفلت من سيطرة النموذج

(١) مقدمة للشعر العربى ، ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣١ .

الشعري العام ، والاستسلام للتقاليد الشعرية الصارمة التي فرضت نفسها على الشعراء في العصر الجاهلي . فالشعر الأموي هو إلى حد كبير امتداد للشعر الجاهلي إلا في القليل من الموضوعات والتجارب الشعرية التي صدرت عن عناصر ذاتية أو مواقف مذهبية، مثل شعر الغزل وشعر الخوارج . وإذا استثنينا هذين النوعين فإن ماعداهما يعتبر استمراراً للنموذج الشعري العام ، واقتداء به ، وسيراً في فلكه .

أما تجاوز القديم فإنه يظهر في العصر العباسي بشكل أوضح ، لذلك يرى أدونيس أن شعر هذه المرحلة قد بدأ يخرج من دائرة القبول والرضى والاستسلام إلى دائرة الرفض والقلق والتساؤل والبدء بالذات ، ومن ثم السخرية من الولاء التام للجماعة . فقد بدأ الشاعر في المجتمع الجديد يشعر بتفتت الصلة التي كانت تربطه بالآخرين ، الأمر الذي قرى عنده الإحساس بالعزلة والشعور بالقلق والغربة . وكان المخرج هو الرجوع إلى الذات، والكشف من خلالها عن التوازن الداخلي باتخاذ موقف ينبع من داخله ويعبر عن رؤيته ، وإرادته الحرة البعيدة عن تأثير سيطرة القديم وسلطانه .

فكان نتيجة ذلك ما نراه من التحول الظاهر من الحضور الجماعي إلى الحضور الذاتي ، أو بمعنى آخر ظهور العمل الإبداعي النابع عن (الأنا) ، والذي يرضى حاجة الذات ، ويعبر من خلالها وتعزيتها قبل أن يعبر عن اهتمامات الجماعة وارضاء قيمها . فكان من الطبيعي ، والحالة هذه ، أن يظهر لدينا في المرحلة العباسية تجارب تكشف عن رؤية الشاعر للحياة ... أي أن الشاعر لم تعد تجربته وقفاً على التفتت بمكنون ذاته أو عواطفه الداخلية بقدر ما أصبحت رؤية وموقفاً ، وصارت حُلماً وفكراً في ذات الوقت . يحلم الشاعر بعوالم خاصة أحياناً ، وأحياناً أخرى يتوجه إلى الإنسان يفكر فيه ، ويتأمل موقفه من الزمن ، والكون والمصير، ويتجاوز الحدود المكانية والزمنية الجزئية إلى حدود كلية ومطلقة، أو إلى عالم ما وراء الحس ، كما هو الحال في بعض تجارب أبي نواس، وأبي العلاء ، والمتنبي .^(١)

(١) انظر موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي للمؤلف ، ط دار النهضة العربية ، بيروت ، ص ١٠ .

وفى وقفته عند شعر العباسيين نجد أنه يكشف رؤيته لبعض أعلام هذه المرحلة فى صفحات قليلة ، ولكنها فى الحق تعتبر من اللوحات الكاشفة عن أبرز عناصر الإبداع والتجاوز عند كل شاعر ، وبأسلوبه الشعرى الذى يختصر لك السمات الدالة لكل شاعر فى سطور ، كما يحاول سبر أغوار الشخصية وتحديد ملامحها وعناصر التكوين والإحياء فيها ، فى كلمات قليلة ولكنها موحية وباعثة على التأمل ، ونافعة لمن يريد التعمق بعد ذلك فى دراسة هؤلاء الشعراء دراسة متأنية ومستفيضة.

وقد اهتم فى دراسته بالشعراء الذين كانت لهم مواقف فكرية وإبداعية خاصة ، والذين تتمثل فيهم خصائص التجاوز والتخطى من أمثال بشار ، وأبى تمام ، وأبى نواس ، والمتنبى ، وابن بابك ، وأبى العلاء المعرى ^(١).

ينتقل أدونيس بعد ذلك إلى موضوع الصنعة الشعرية التى احتلت فترة زمنية كبيرة من حياة شعراء العربى ، ويرى أدونيس أن الصنعة وما يرافقها من تألق وزخرفة ظاهرة أمر لا يميز الشعر بقدر ما يميز الحياة والمرحلة التاريخية. فهى تنشأ فى ظروف اجتماعية وتاريخية معينة نتيجة للتجمد وأوضاع الانحلال ، لذلك كانت الصنعة مجرد لعب شكلى وزخرفى تنشأ فى زمن الهدوء والراحة ، لا فى زمن التفجر والتغير.

وهو يرى أن الصنعة قد تمكنت من الشعر زمناً أصبح من الممكن فيه أن تُعرف القصيدة بأنها كلام مصنوع ، ويشير بذلك إلى كلمة ابن رشيق « المصنوع أفضل من المطبوع » ويرد أدونيس على هذا الكلام بقوله :

« ولئن كانت الكلمة فى شعر الطبع شرارة أو موجة أو حركة عاصفة تتواكب مع غيرها فى هدير كالنهر ، فإن الكلمة فى الشعر المصنوع دمية أو حصاة مزوقة ملساء تُرتب مع غيرها فى نسق كالعقد أو الحلية » ^(٢).

(١) مقدمة للشعر العربى ، من ص ٣٧ - ٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ض ٧١ .

ويشتمل كتاب مقدمة للشعر العربي فى القسم الرابع منه على بدايات التحول فى الشعر العربى لغة وشكلاً وصياغة فى مرحلته الحديثة، فيقف عند جبران خليل جبران الذى يرى أدونيس أن نتاجه يؤلف مناخاً ثورياً أخلاقياً صوفياً ، يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان .. وفيه التمرد على الواقع ، والتطلع إلى واقع أكثر سموً وأبهى ..

ويعتقد أدونيس أن مع جبران يبدأ الشعر الحديث ، ففي نتاجه ثورة على المألوف ، آنذاك ، فى الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً .^(١)

وإذا كان أدونيس قد تدرج تاريخياً فى تناول التراث العربى فى كتابه مقدمة للشعر العربى فإنه يعود مرة أخرى فى كتابه (كلام البدايات) ليعيد التأمل والنظر فى شعرنا العربى الجاهلى ، ويقف وقفات نقدية ويكشف فى - الفصل الأول - من دراسته عند قراءة الشعر الجاهلى ، ويفرق بين ما يسميه بشعرية القراءة وثرة القراءة ، أى الفرق بين القراءة الإبداعية الحقة التى تلمس مواطن الإبداع والفن ، والقراءة العقلية المنطقية التى تنظر إلى ما فى الشعر من تقرير أو محتوى ذهنى أو نفى مادى . وخرج من هذا بأنه على الرغم مما فى الشعر من حقائق ، وأنه مصدر هام من مصادر الحقيقة ، فإن للشعر وظيفة أخرى ينبغى أن يتبها لها النقاد القدماء الذين قرءوا الشعر قراءة لم تنبئ للأسف إلى اختراقية النص حسب تعبير أدونيس ، وكان مهمهم الأول «حراسة القام الموروث والدفاع عنه ، بينما الواجب هو التشديد على عنصر التجاوز فى النص» .^(٢)

ولحن مع أدونيس فى الشطر الأول من كلامه وهو أن تكون قراءة الشعر قراءة واعية نافذة تستبطن الأعماق وتكشف الأبعاد الشائبة والشلالية للكلام ، ولكننا نختلف معه فى الحكم العام الذى أطلقه على النقاد فى أنهم لم ينتبهوا أو يشعروا

(١) السابق ، ص ٨٠ .

(٢) كلام البدايات - أدونيس - دار الآداب ١٩٨٩ ، ص ١٨ .

على عنصر التجاوز ، فقد يكون هذا صحيحاً عند كثيرين ، ولكنه ليس حكماً عاماً ينطبق على نقادنا القدماء جميعهم .

ويمضى أدونيس فى كتاب البدايات فيختار من روائع شعرنا العربى القديم بعض القصائد والمطولات المشهورة مثل معلقة امرئ القيس ، ولامية العرب للشنفرى ، ومعلقة عمرو بن كلثوم ثم قصيدة عروة بن الورد .

قد عالج أدونيس هذه الأعمال بطريقته الخاصة فى الوقوف عند أبرز الخصائص المميزة وتأملاته لما فى هذا الشعر من سمات ، فوقف عند شعرية الجسد فى معلقة امرئ القيس ، وشعرية الرقص فى لامية العرب للشنفرى ، وشعرية العنف فى معلقة عمرو بن كلثوم ، ثم شعرية الرسالة عند عروة بن الورد . والحق يقال إن الناقد هنا قد عنى فى أثناء تحليله لهذه الأعمال عند خصائص دقيقة لم يسبق إليها ، واستخدم أدوات منهجية حديثة . فتكلم عن شعرية الطبيعة ، والشعر والقبيلة ، وشعرية اللغة فى المعلقة ، ولغة الغياب ولغة الحضور ، وفكرة الزمان والمكان .

وفى لامية الشنفرى عالج قضية الفرد والجماعة فى الحياة الجاهلية ، وموقف الشنفرى المتمرد والغاضب الذى جعل الشاعر يتخلى عن الإنسان ويصادق الحيوان . وهكذا يرى أدونيس أن الشنفرى وحيد يعيش منفصلاً عن الآخر ... ويستمد وجوده من رفضه العيش مع الآخرين ، ويرى أن رفض الشنفرى للآخر ليس إلباتاً لاختلافه مع المؤلف . ولكنه يرفضه من حيث هو قانون قمعى سلطوى . قانون يغتال حريته ، ويحد منها .

أما قصيدة عمرو بن كلثوم فقد عالجها بدراسة آياتها وما تحتويه من معان ، محاولاً أن يكشف عن مواقف العنف ومعانيه فى مخاطبته لعمرو ابن هند ، والتغنى بمجد القبيلة وتاريخها .

أما عروة بن الورد ورسائله أو شعرية رسالته فتعنى على ما فى مفرداته وكلماته من هاجس أخلاقى - اجتماعى يظهر لقاء الشاعر الشخصى ، ثم يطرح قضية الشئى والفقر ، كما يتطلع إلى حالة من العدالة والحق . لذلك سماها أدونيس

شعرية الرسالة لأن كاتبها يدعو إلى الحق ويستنكر الظلم . ولم يتناول موقف الشعر نظرياً فحسب وإنما كانت تصاحبه ممارسة عملية .^(١)

ينتقل أدونيس بعد هذه الدراسة النقدية لهذه الأعمال الشعرية المميزة، ينتقل إلى القسم الثاني من الكلام ، فيقف عند اللغة والنحو والنص ، ومعنى التراث والتجاوز والحدائق .

والى جانب ما فى هذه الدراسة من جهد نقدى يكشف عن قيمة التراث ويتناوله بأسلوب جديد ، ويحدد فيه ما ينفع وما لا ينفع ، ويضع يده على مواطن الاتباع ومواطن الإبداع . إلى جانب كل ذلك نجده يلج على إقرار حقيقة يؤمن بها فهو يقول إن هذه القراءات تقودنا إلى أن ما كان يعد فى الماضى أصيلاً قد لا يعتبره الحاضر كذلك ، فما كان أصيلاً أمس قد يبدو اليوم دخيلاً ، وما كان دخيلاً قد يبدو ، على العكس ، أنه هو الأصيل .

« فالإبداع ، جوهرياً ، هو فى بعض وجوهه ، هذه الحركة الدائمة من «تلقيح» الذات ، أو لنقل ، بتعبير حديث : هو « التهجين » المستمر للأصيل وللأصل . لكن على نحو خاص يكفل للذات ، دائماً ، تميزها عن الآخر وخصوصيتها » .^(٢)

وأدونيس يرفض الثقافة التى تعتبر القديم الأصولى نموذج المعرفة الحقيقية النهائية . كما يرفض الثقافة التى لا تتصور إمكان نشوء حقائق أو معارف تتخطى ذلك القديم . والا فماذا نقول فيما « أسسه أبو نواس وأبو تمام ، لغة وشعرية ، وابن الراوندى والرازى وجابر بن حيان ، فكراً واستبصاراً ، والتصوف ، تجربة ورؤيا ، والتى تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم ، جديدة لم يعرفها القدم » .^(٣) مع أن فى هذه الأعمال حسب قوله ما يَعدُّ خروجاً على التقاليم ، وليس نقداً له فحسب .

(١) بداية الشعر ، من ص ٧ إلى ص ١١٥ .

(٢) كلام البدايات ، ص ١٤٠ .

(٣) الشعرية العربية - أدونيس - دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

ولستطيع أن نصل من دراستنا هذه لموقف أدونيس من التراث من خلال كتبه النقدية التي استعرضنا بعضها وقرأنا بعضها الآخر نستطيع أن نصل إلى هذه النتائج :

أولاً : أن أدونيس ليس ضد التراث جملة وتفصيلاً .

ثانياً : أن اهتمامه بالتراث شئ واضح فإن ماكتبه في هذا المجال كثير ، ومطرخة من قضايا حوله ، وماوقف عنده من شعراء ، وفلاسفة ، ومتصوفة يؤكد أنه لا يقدم القديم لقدمه ولا يؤخر الحديث لحداثته .

ثالثاً : أن التراث حركة دائمة متصلة ومتطورة ، وهو في بعض وجوهه تهجين مستمر للأصيل وللأصل ، ولكن على نحو خاص يكفل له تميزه وخصوصيته .

فهو الذي يقول :

أعتبر مثلاً طرفة بن العبد ، وعروة بن الورد ، وامراً القيس ، وذا الرمة ، وأبا تمام ، وأبا نواس ، والمتنبى ، والشريف الرضى والنفرى ، وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم ، في كثير من قصائدهم ، في عالما الشعرى الحاضر الذى نسميه حديثاً . وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا فى مدينة واحدة . ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد ، عن واقع آخر فيما وراء الواقع ، (١)

رابعاً : أن التراث ، وخاصة الجانب الإبداعى منه ، لايجوز أن يقف عند محطة تاريخية واحدة لايحيد عنها ولايتحرك منها ، فإن ذلك ضد طبيعة الأشياء .

خامساً : ليست هناك مقاييس ثابتة أو محددة تحدد الشعر ماهية وشكلاً تحديداً ثابتاً مطلقاً . فالموجود الحقيقى هو الشاعر ، هو القصيدة ... فالشعر

(١) مقدمة للشعر العربى ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

أفق مفتوح ، وكل شاعر مبدع يزيد فى سعة هذا الأفق ، إذ يضيف إليه مسافة جديدة . وكل إبداع هو ، فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى ، وينبوع تقييم جديد .^(١)

سادسا : أدونيس شاعر يأتلف مع الموروث ويختلف معه فى آن واحد. إنه لا يقبل فى الإبداع الفنى أساليب الذاكرة والحافظة حين تسيطر سيطرة يامة على المبدع ، وتصبح عادة مستبدة ، وهنا موطن الخطر فى العملية الإبداعية . لابد أن يستعمل الشاعر القريحة أكثر مما يستعمل الذاكرة ، « فإن كثيرا من الشعراء (ذاكرون) إذا صح هذا التعبير مبالون لاستعمال الكلمات مع قرائنها التقليدية ، فى سياقاتها المتوارثة . هذا معناه أن اللغة أصبحت سكونية .. فى حين أن الإبداع هو تحويل اللغة من شئ سكونى إلى شئ حركى .^(٢)

ويلخص أدونيس هذا الكلام بأسلوبه البارع فيقول :

« أقول : حجر ، شجرة ، بحر ، شعب ... الخ ، بطريقة «واقعية» ، بروية واقعية ، لكن سرعان ما يبين لى أنني لا أكشف عنها ، بقدر ما أحجب الأساس - الجوهر الذى لا وجود لها إلا به : لا أكشف إلا سطحا « لغويا » .

اللغة هنا تسخر منى ، وتلعب بى : أحاول أن أقول حضور الأشياء ، فأكتشف أنني لا أقول إلا غيابها . و « الواقع » هنا هو الذى يحجب الواقع .

ألهذا قال الشاعر الفرنسى تريستان كوريير : ينبغي ألا نرسم إلا ما لم نره ، وما لن نراه أبدا .^(٣)

(١) المرجع السابق ، ص ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) الفن والحلم والعقل - جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ، ص ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

(٣) كلام البدايات ، ص ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

ثانيا : المسرح

فن المسرحية بين فنون الأدب الأخرى

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى تضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقبص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شئ أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتفنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تزلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة ومثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير أفعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع شعب مسالكها وتعدد ضروبها ، فإن لها من الطبيعة وإخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون . فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانباً من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التي تشكل منها هذه الفنون هي اللغة ، فقد رأينا أن نعرض أولاً للفروق التي تكمن بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين : عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين . أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة النفسية والنفوسية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يختص فيها الشاعر بأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعر والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده . بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة .

وهكذا ترى أن عملية إطلاق النفس في القصيدة الغنائية هي عملية تنساق بترويع من الغناء الذاتي ، يحصر الشاعر شعاعه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائي يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجور إنما يخلق عالماً خيالياً يعبر فيه عن نفسه تعبيرا يشعر فيه بالحرية ويسود فيه سيادة مطلقة ، وليس في ذهنه غير هذا العالم الذي يخلق عليه نفسه أخلاقاً خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعراً ذاتياً يعبر عن الجانب الفردي البحت ، أو بعبارة أخرى شعراً يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهي تصور لك أفراداً لا فرداً واحداً ، وهي تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجدانه منقطع إلى عالمه الخاص بل على أنه فرد مرتبط بآفاقه وبأفعاله وبسلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتاً بل إنهم ذوات

متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق بالشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر فى تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة.

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداها فى قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال فى الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية فى أن كلا منهما يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر فى إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبير عن الأحداث ، وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار . إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من الفنين يختلف اختلافا أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات ، لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته .. نأخذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود :

« إن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط ، متبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موهلة فى دغيلة النفس حيناً لتبسط مكيولها فى أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر ، لا تترك من جوابه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا ولردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق ، كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها(١) ».

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

فهذه هي طريقة المسرحية في تصوير الفعل الإنساني ؟ الجواب بالنفي . لا لأن المسرحية تستخدم في تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والناظر والنظارة والبناء الذي يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب ، بل لأن المسرحية لا يمكنها في حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها بها القصة المروية ، فإذا كان في استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، ألا يكفي بذلك بل يرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة ، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التي يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان . ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسي ، أو ما يسميه ستانسلافسكى بخط الفعل المتصل^(١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية . يقول تشارلتون :

« فافرض مثلا أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ، ففي المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت ، والأضياف قد جلسوا في أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصى ففي وسعه أن يترد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ يدها في مطبخه تقشيرها وسلقا وتهيئة في الصحون ، . ومثل هذا يستطاع أن يصنع في كل ما قدم في الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك في ذلك صفحات ، تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى ، فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتما على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانبا آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف ،

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (١).

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس ، وذلك فى مقاله المسمى «المأساة وأدب الحقيقة الكاملة» Tragedy and the whole Truth

. اقتبس الدوس هكسلى من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هوميروس لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذى هاجمت فيه شيلا ، وهى جنية من جنيات البحر ، القارب الذى كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد اتهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون فى القارب على مرأى من رفاقهم ، فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق فى أثناء وبعد هذا الهجوم.

يقول هوميروس فى الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالى صيحاتهم وهم يرددون اسمه فى يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم فى جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقلى أخذوا يجهزون عشاءهم بإثقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدوا يفكرون فى رفاقهم فبكوا ، وبينما هم فى حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (٢)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلى على هذا الموقف يقول :

« فمن من الشعراء غير هوميروس كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على

(١) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

A Book of English Essays, P. 352.

(٢)

القارب مثلما اختتمها هو، فهي قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم — فماذا يكون شأن الباقيين في أية قصة غير الأوديسة ؟ لاشك أنهم كانوا سيكون مثلما أبكاهم هومير ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولا ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدءوا يكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزنا لا غنى لهم عن الأكل ، وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل على الأسى، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ، ولذلك لم يستمر بكاءهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ...^(١).

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية ، أما المأساة أو ما يسمى بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً من تأثير المأساة، لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولا ، وعلى تخليصها من كل الأحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة للعنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول الدوس هكسلى في مقاله الذى أشرنا إليه منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها ، أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر، فهي نقية نقاء المركب الكيميائى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا^(٢).

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يئس، ثم إذا به فى أثناء بكائه وماتزال الدموع تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعدة ؟ لئلا أن كاتباً مسرحياً عرض

(١) المرجع السابق

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى في مختارات من النقد الأدبى المعاصر.

عليك مثل هذا المشهد فى رواية لكان ذلك كفيلا أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلا أن يعد العنصر التراجيدى تماما ، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لاتتفق والأسلوب التراجيدى المطلوب فى مثل هذا الموقف . فللمسرحية طريقتها الخاصة فى اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لاتمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث . وإذا كان الفن فى عمومته اختيارا للصفات الدالة الموحية فلاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها . فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه فى الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما فى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الإخبارية » ، *Informing power* وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعانى .

ويجربنا الحديث فى الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية فى نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التى تحدث عنها أرسطو فى كتابه « الشعر » ، والتى كانت المبدأ الأساسى الذى يرد إليه أرسطو كل تأليف فى الفن ، فالفن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلا طويلا بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثا مستفيضة على مر العصور ، ومازال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قديمة ، حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع فى الحياة ؟ .

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان فى عصورهم الأولى التى امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة فى أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون وكتاباتهم فى نقدتها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليونانى القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء

واذن فقد وضع أرسطو جددا أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر ، وفى تعريفه للمأساة بأنها « تقليد لعمل جدى كامل بنفسه له شىء من الخطر والأهمية »^(١) ، لايزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع .

ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها فى هذا المجال ، على حد تعبير ألدريس نيكول ، فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها »^(٢) وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فهى لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفى ، وإنما تحمل معنى الخلق الفنى ، ذلك أن مشاهدة الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التى تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا . فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لا يكفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شىء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامية إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية ، ويصوران أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن

(١) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٢) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دبنى خشة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح ممثلون من البشر لهم طاقتهم ، وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما دمنا قد حددنا الفن المسرحى بالممثل المسرحى والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحى .

ولننظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولا الممثل : إن طبيعة كونه إنسانا من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود الطاقة البشرية ، فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال اغتارقة التى تقتضى لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر . فليس من حق المسرحية مثلاً أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبألغ فى تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماء دورا أهم من دور الإنسان ، فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره^(١) .

وقد تستعين المسرحية بإبراز جوانب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا ، أو تحاول بالأضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا فى حدود حقيقة ، لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لاثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار فى بعض المسرحيات على السنة الحيوان والطير غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك فى صحتها ، على حد قول تشارلتون . فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز ، كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنياث والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق مالا تستطيعه طاقة البشر .

إن نقاد الأدب وكثيرين من الخاضعين المعاصرين هم يهودوا يستسيقون ظهور

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥

الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أدواق المعاصرين لم تعد تتعرف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث . و من أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية ميجنون ليلى لشوشن عند تمثيلها ، وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذي انتهى إليه المسرح الحديث . فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التي ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور الأساطير تبعاً للحركة التطور التي سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فنتقل إلى العنصر الثاني من العناصر التي حددت نطاق العمل المسرحي ولقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأبطالها وأضواؤها . وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعاله داخل حدود هذا البناء المسقوف . أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الشرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوفة . فمن الصعب جداً وعلى الأخص في المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو الممارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد . إن ذلك قد يحتاج لكاتب القصة الذي يهيم بك في كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة . وقل مثل ذلك في السينما التي تستطيع في لحظات قصار أن تحرك شخصاً قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر في سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية ، وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها في الطبيعة بالرائحة ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات (١) ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التي

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨

تفرضها طبيعة ذلك البناء المحدود الذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية ..

وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً والذى لا يقل أهمية عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لا نستطيع أن نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمان معلوم ، فلا يجوز أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترقى أذهان المتفرجين وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث . وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحا عنها فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته الحد الذى يمكن فيه على خشبة المسرح ثلاث ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بهنوده وطاقته ليلية القادمة ؟ الجواب بالنفى ؟ ومن أجل ذلك جرى العرف وثقنا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجري فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز.

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تتحدد لك طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها ، وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الدافعة بعناصره ، بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما . علم ألا يشعر المخرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإذا يدركها برديتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه فى ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم

الطعام .

بهذه النظرات التي قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شيء فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولابد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامى . وقد ينفعنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح . أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولها لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية : ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع ، والذى يهز المشاعر هزة خاصة .، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى . والذى حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى ، وما ينبغى أن تحصى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك انفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما تؤكد لنا أن مفهوم الجمهور واستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث .

ومسرحية كمسرحية أوديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب لترسياس وانتهام الأخير له بأنه هو مقترب الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ، ثم لقاءه بعد ذلك بالراعى والرسول ، كل هذه مواقف مفاجئة ، بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية هاملت فستجد فيها مثل ما وجدت فى أوديب من أحداث درامية : من ذلك عودة والد هاملت فى صورة شبح ، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس ، ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات السابقة التى ذكرناها هذه السمة الجديدة وهى استخدام هذا العامل غير المتوقع والذى من شأنه أن يؤدى إلى

الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبحث فى المتفرج حدة الانفعال بالأحداث .

بقى بعد ذلك أن نميز الفرق فى استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ، وذلك أن اللغة كما قلنا فى بداية هذا البحث هى الصورة التى تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هى مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبى . وعلى الرغم من أن اخصائص الفنية التى تبعث الروعة والجمال فى العبارة الأدبية هى عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة فى قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة فى كل فن طريقتهما فى الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة فى المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هى ما استطاعت أن تجرد فى صفتها الغنائية التى هى استغلال إمكانات اللفظ إلى أبغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هى ما استطاعت أن تجرد فى صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة فى القصيدة الغنائية وإمكانيتها فى المسرحية المثال الذى أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر فى لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذى من حدوده لا يؤوب مسافر ، (١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الأخص فى لغتها الإنجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر فى صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما فى الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب . ولكن مدلول هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد فى الرواية المسرحية ، ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة فى التعبير عن العالم الآخر لأدى ذلك إلى التناقض . فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه

(١) The untravell'd country from whose bourns no travellers return

بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك. حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، واذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو خاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر فى يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المضمون اللغوى ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخواجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مفزاها العام . فهذه العبارة التى وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعى ، فقد صدقت تماما فى الدلالة على نفسية هاملت . فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهى من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه. وهذه هى مأساة هاملت الحقيقية . إنه رجل فكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعرى فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١).

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المفزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح» فقد كشف عن العلاقات الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير، وبين مدلولات مسرحياته وأجروا الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مفزاها يقول :

« غالبا ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة

(١) إقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكى نجيب محمود

خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الذي تدور حوله المسرحية.

ففى مسرحية « هاملت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام . وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هاملت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً . وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ماكبث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفوفاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا ففى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١).

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبيهاتها ، وبالقوى الكامنة فى ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الفنائى وحده ، وإنما تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة فى تلوين الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد فى المسرحية ، وإبراز المفزى أو الدلالة الخاصة التى تتوافر للمسرحية دون أخرى . وهذه هى التى تساعد المخرج أو الناقد فى التقاط ملامح الشخصية ، وادراك المفهوم العام للمسرحية.

وليس الدور الذى تلعبه اللغة فى المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك بعد ذلك عنصر الحوار الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية . وإذا كان للحوار بعض الشأن فى القصة المروية فله كل الشأن فى المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير ، سواء أ جاء نثراً أم شعراً . وإذا عدنا بذاكرتنا إلى صورة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ص ٢٠ ، ٢١ .

العدسة المركزة للضوء ، والتي أشرنا إليها في سياق الحديث عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته. فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائماً . فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها . فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس، غير حوار وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع الذي يجريه مع الراعي والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس في مسرحية يوليوس قيصر أكثر استطراداً وطولاً من الحوار الذي جرى في أثناء مقتل يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التي تحدد طول الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له في الحالتين صفة التركيز والبعد عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر ، وكما يختلف الحوار في الطول والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته ، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذي يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هاملت هو نفس الحوار الذي يصدر عن حفار القبور في المسرحية ذاتها .

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً ب لهجة الشخصية التي يصورها ، وقد يلجأ في ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي . نقول إن الكاتب قد يلجأ إلى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتماً، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح ، لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبرة دائماً بالاختيار والغريزة . وكما أن الفن لازم في

اختيار الأحداث فهو كذلك لازم في اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لا بد أن يقوم قبل كل شيء على الدوق والمهارة الفنية . بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد ، فقد أجملنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التي يجب أن تلزمها المسرحية ولا تتعداها . وبقي علينا أن نعرفك ببعض صور المسرحية وأشكالها والفرق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمح المجال هنا باخوض والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفى بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والمهارة .

ولنحس إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوربية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملهاة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملهاة في عصرنا الحديث تظفي على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والمهارة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفـره بمن يحب فهي ملهاة . وإنما المسألة أنهما يسيران باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تختمها ما في الكون كله من سببية مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لابد من توافر المسببات في أثرها . والنتائج التي تنتهي إليها كل من المأساة والملهاة ليست إلا نتائج لازمة تنفق وطبائع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات

(١) اقرأ عن الحوار الفصل الذي كتبه الأديس نيكول في علم المسرحية وكذلك الفصل الذي كتبه توفيق الحكيم في فن الأدب .

التي يتركها كل منهما فى جمهور النظارة وفى تباين منحيهما فى بسط حقائق الحياة والكون .

وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع ، وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر انضاعا . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلا عما فيهما من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذى يضى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو الـ Universality . ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلمسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة ، بل نموذجاً بشرياً له من السمات الإنسانية ما يجعله عاماً وشاملاً . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعاً أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة . ومن أجل ذلك تحتّم أن يكون موضوعها موضوعاً مثيراً للرغبة والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله . فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثاً عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية . فلا ينبغي مثلاً أن يجىء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب

قبلها ، وأن الأحداث كانت تجري منذ بدء الرواية على هذا الأساس ، على أساس أن تقود إلى هذه النهاية ، وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المألوف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها . أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه ، بموت بطله عندما يفلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعفه ، فإن هذا يعد انحرافاً يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجوليت ، يقول تشارلتون :

« فمثلاً قد يصيح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ماظنها جنة جوليت ، أو قل قد يصيح مشاهد من مكانه محذراً روميو ألا يتم فعله لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميته ، فتكون هذه الصيحة نقداً سليماً نوجهه إلى رواية شكسبير « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يدها ، بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية » (١) .

وذلك لأن الجمهور لا يعترف بالصدفة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون . فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجعلوها تظهر على المسرح . واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح وإنما كانت شيئاً يدرك ولا يحس ، شيئاً يجعلك تدرك أن العالم الذي تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه ، وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون

(١) فنون الأدب ص ١٦٩

علم سابق، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شعاع كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها . ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة . فما دامت القوانين العليا قد أذيت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إلمه فانتقم أوديب من نفسه وفقاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة.

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التي تسيطر على مجرى الأحداث في مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تتبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها، ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هي التي جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك ، هي التي حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت.

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويد ملامحها الأهمية الأولى التي يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا نسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شيء ، وإنما المهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التي لا تستطيع منها فكاًكا هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لكى لا تجد بين يديك مسرحية مطلقاً (١) وعلى الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التي توضع فيها هذه الشخصيات ، فهي ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقي مصيره نتيجة لمواجهة للقوى التي هي فوق مستطاعه ، وينال ما يستحق عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف.

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصطبها بصبغة الضرورة التي لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة

(١) علم المسرحية ص ٢٦٠.

سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجعية إنسانية . غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذه النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ، ويمرر عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ، ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسباباً عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساساً أصيلاً من أسسها ، لأن الشعور بحتمية الفجعية سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد لجمحتا ، ولكن لجاحهما راجع إلى أنهما استطاعا أن يرهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة ، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليونانى الذى كان يتسع لثلاثين ألف متفرج ، والذى لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التى تعلق على جدران المسرح والتى تنبئ عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول إن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمآسى القديمة . أما فى عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ، ولكنه ظل محافظاً على الرمزية . فثمة شعيرة توضع فى مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع

بعض لافتات في جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية في مسرح شيكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذي لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدر عن العالم الروحي الذي تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح هذا البناء المسقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح في الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمباني ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعا بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هي التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وثبتت مكائنها.

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذي تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعي واقعي ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها . فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضعها جنبا إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع في الملهاة . ومن ثم فإن العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، أما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف كما يقبل تشارلتون . ولما كانت التقاليد التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة ، وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكي يكون لهذا الضحك مغزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محددين على المسرح فقد عمد كتاب الملاحى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات معينة لا تقف عند حدود أمة دون أمة ، ولا تنحصر في مجتمع دون مجتمع . لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لمجموعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاحى أن تشمل على سمات ، وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاحى يتناول الطباع

العامة كالبه والنفاق والبخل وغيرها ، فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهر بذكائه والمقامر ، كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاهى يحل النمط محل الفرد ، ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة الطباع أو الأنماط . ولكى ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلا شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية فى مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به هو ، إنه يصبح فردا عاديا نشعر بالحزن عند لذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطا . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر فى رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف فى هذه الملهاة لا يزيد على كونه نمطا مثله ، مثل البخيل لمولير ومثل المفتش العالم لجو جول ، واحتال فى مذكرات محتال لاوستروفسكى .

وبعد ، فما الذى يثير فىنا الضحك عند مشاهدة ملهاة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كسبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهارليت . ومسر الضحك عند هؤلاء يكمن فى المفارقات ، أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين ، أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الدهنى ، كما إن ثمة ضحكا ينشأ من المواقف المترتبة على الحركة أو المفاجأة . والضحك فى الملهاة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهاة . فمن واجب الملهاة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يمليه الإدراك الفطرى السليم ، حتى يصبح مسخرة الناس وموضع لمزهم وتهكمهم ، وذلك لأن من أول أهداف الملهاة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة . وعلامة الملهاة الجيدة فى أنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملترى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابها لحواسنا إرهابا يشعرونا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكم من فكرة لنا رسخت فى

أذهاننا بحكم الصرف القوي ، ولم نتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها
كاتب مثل مولير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها ،
فظهرت لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترج بناؤها
وقد كان متينا مكينا ، (١) .

(١) ص ١٧٤ من فنون الأدب

مراجع البحث

مراجع أوروبية

- 1 - Herman Ould : The Art of the Play.
- 2 - Hexley, A : Tragedy and the whole truth
- 3 - Murray, G : Ancient Greek Literature
- 4 - Nicoll, A : British Drama, Theory of Drama, world Drama
- 5 - L. S. Potts : Comedy
- 6 - Cassell's Encyclopodya : Tragedy, Drama, Comedy.

مراجع عربية

- 1 - أبركرومى ، لا سل : قواعد النقد الأدبى ، ترجمة محمد عوض محمد
- 2 - أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى
- 3 - بدوى محمد مصطفى : دراسات فى الشعر المسرح ، كولردج
- 4 - برجسون : الضحك
- 5 - تشارلتون : فنون الأدب ، ترجمة زكى نجيب محمود
- 6 - توفيق الحكيم : فن الأدب
- 7 - رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر.
- 8 - ستانسلافسكى قسطنطين : إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى
- 9 - نيكول الأرديس : علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة.

توفيق الحكيم

مفهومه للمسرح واتجاهاته الفنية

توفيق الحكيم علم من الأعلام المبرزين في حركة التطور الفكري والأدبي في مصر والعالم العربي ، وهو رائد المسرح غير منازع . فهو الذي وضع الأساس الحقيقي وارتفع بالبناء ، وفتح نوافذه على العالم مما جعل لتوفيق الحكيم فضل السبق في تدعيم هذا الرافد الثقافي الكبير ، وهو المسرح ، الذي رأى النور أول ما رآه على أرض الإسكندرية ، فاستقبلته المدينة وفرحت به ، وهيات له من صدرها وقلبها مكاناً دافئاً. ثم غلته ورعته وتركته يتوالد حتى صار كالثبات الذي أخذ ينتشر في داخل مصر شجرة شجرة .

وأهم ما في حياة الحكيم أنها كانت سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحي وتتبع نشاطه عبر الأجيال ، حتى استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدي الحكيم أساساً هاماً هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلي والدعني للإنسان في تطوره الحضاري .

ومن هنا جعل الحكيم مرحلة الإعداد هذه في تهيئة النفس بالدرس والإطلاع على منابع الحضارية للفكر الإنساني ، والتي أثمرت في باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفي باب المسرح « أهل الكهف » و « شهرزاد » .

وكان هذا مولد مسرح الحكيم الدعني ، الذي منذ ذلك التاريخ أخذ ينتشر في أعماله ، والذي يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الذي ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذي يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسي ، والذي ينظر إلى المسرح على أنه مجال للصراع الأعظم حيث يطرح حضارة الشرق ، ويعالج

قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدئين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه شعاراً وجعلهما أساساً بل شرطاً من شروط العمل الفني .

أولهما : إيمانه بأن أفضل أسلوب فني هو الذي يصدر طبيعياً... فالشعار عنده هو « كن طبيعياً تجد نفسك » .

وثانيهما : أن وظيفة العمل الفني تقوم عنده على أساسين : التعبير والتفسير، والتعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

فالفنان عنده يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه . وهذا هو الذي يجعله فناناً . ولكنه أحياناً يريد أن يضيف شيئاً آخر إلى الخلق الفني، وهو أن يجنى هذا الخلق مفسراً لمعنى من معاني الحقيقة أو أن يدل على رؤية معينة للحياة أو المجتمع .

هذان المبدآن اللذان جعلتهما أساساً للعمل الفني والإبداعى يمثلان في الحقيقة أساساً هاماً يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة وتقويم في ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس .

إن له في تناول العمل الفني أسلوباً خاصاً ووسائل فنية يختارها لنفسه، لكنه لم يكن يوماً ما منفصلاً عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه في أوقات كثيرة حين قالوا إنه راهب الفكر . فالفكر عنده ملازم للفن ، وهو يرى أن الفن المسرحي بصفة خاصة لابد أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

وقد يختلف نجاح الحكيم في تحقيق تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى أو من عمل إلى آخر ، غير أن الشيء الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة ، قد أصبحت له نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية وللدور الذي اختاره لنفسه كاتباً ومسرحاً من ناحية أخرى .

وأهم مايمكن أن نسجله من عناصر اتجاهاته الفنية هي :

أولاً - امتلاك القدرة على الحوار الذي يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقاته في يسر ... ذلك الحوار الذي يأخذ من العامة حرارته وتوترها ومن الفصحى وقارها وسلامتها .

ثانياً - الحرص على أن يكون الحوار قادراً على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحي إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية .

ثالثاً - الاستعانة بالتاريخ والأسطورة ، فهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى في الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلماً بها . وفي هذه الحالة لا يطلب المشاهد الواقعية بقدر مايرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة . ولكن هذا لا يتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد الكاتب حبك العقدة، وتلاحم الأشخاص وتفاعلها ووضوح سماتها . هذه الظاهرة نراها واضحة في مسرحيات أهل الكهف وشهر زاد والملك أوديب وبيجماليون .

رابعاً - التأثير بالمسرح الإغريقي وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأميلة والقوية ، ومايتسم به من براعة فذة في التصوير والتعبير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز بالغ الدقة والتأثير، ثم تحقيق الصراع بين قوتين لا تملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى .

عشق الحكيم المسرح الإغريقي حين تجمعت له عناصر الفن المسرحي الأساسية من إحكام في البناء ، وروعة في الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعاني الكلية التي تتناول الحياة والإنسان في صراعه مع القدر، والتي تكشف عن القيم الأزلية التي تتحكم في الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة في تناغم فني أصيل .

وعلى الرغم من اهتمام الحكيم وتأثره بالمسرح الإغريقي والصراع التراجيدي الميتافيزيقي ، فإن الحكيم رأى أن الإنسان يخوض صراعاً أقوى وأفظع حين يصارع قوى مرتبطة بوجوده المادي والمعنوي ، مثل أن يكون الإنسان سجين إطار معين هو الزمان أو المكان أو الغرائز والطباع، وحين ترتطم إرادته أحياناً بكل هذه العوامل أو بعضها ، وهو يحاول المروق منها، وقد يهزم أو لا يهزم .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقي مع تحويله الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أخرى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هي الزمن أو الفناء ... ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون في طبيعة الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة .. وهذا في نظره هو الذي يجعل اتجاهه يقترب في ناحية من النواحي من التراجيديا الإغريقية .

البناء الدرامى .. المسرح الحكيم ..

لعله من الأفضل قبل تحديد أهم ملامح البناء الدرامى عند توفيق الحكيم ، أن نتمهل لحظة لنقف عند أبرز الخصائص التى ينبغى أن تتوافر لأى عمل درامى ، بغض النظر عن اتجاه هذا العمل أو انتمائه لمدرسة فنية معينة . فثمة حقائق أساسية يعتبرها النقاد من الثوابت التى تميز العمل الدرامى عن غيره ، والتى تحدد الإطار العام الذى يفرد المسرحية عن غيرها من أعمال الأدب الأخرى .

لقد أكدنا من قبل أن المسرحية تشترك مع سائر الفنون الأدبية الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها ، ولكنها أى المسرحية لها من الطبيعة والحامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون .

أولى هذه الصفات المميزة للمسرحية طريقتها فى تناول الفعل الإنسانى ، فالمسرحية ملتزمة بحكم طبيعتها وتكوينها بعناصر لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر وجمهور المشاهدين . هذا عدا العنصر الزمنى المفروض على المسرحية ، وهو زمن محدود لا يتجاوز ساعتين أو ثلاثا على الأكثر تتخللها استراحة أو استراحتان . وهكذا فإن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية، ونعنى بها الرواية .

فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلها ، وألا يكتفى بذلك ، بل يرى أن من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صور دقيقة حية عن واقع الحياة فى صدق وأمانة^(١) .

نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال

(١) فنون الأدب ، تشارلتون ، ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

الإنسان. ذلك أن المسرحية بحكم طبيعتها لا تستطيع أن تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه « ستانسلافسكى » بخط الفعل المتصل للمسرحية ^(١) .

فللمسرحية طريقته الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى خط الفعل المتصل بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أهم ما يميز المسرحية عن الرواية قدرة المسرحية على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن فى عمومته اختياراً للصفات الدالة الموحية فلاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها . فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه فى الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع اقتباساً حرفياً أو أميناً ، بل لعل أروع ما فى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الاخبارية » Informing Power وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملقى بالمعانى .

فالمسرحية كما يقول الدوس هكسلى Aldous Huxley فى مقاله المسمى « المأساة وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the Whole Truth ^(٢) : « المسرحية منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر ، فهى نقية نقاء المركب الكيماوى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قوياً وسريعاً » ^(٣) .

وهكذا نرى أن التركيز والتصفية والاختيار وتخليص الفعل من الشوائب والاكتفاء فى ذلك بالعناصر الدالة الموحية هى من أهم السمات التى يعنى بها البناء الدرامى لتحقيق هدفه من الأداء الفنى السليم .

وواضح مما سبق أن التركيز مصاحب لعنصرى « الإثارة » « والدرامية » . فنحن

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب « إعداد الممثل » ترجمة العشماوى ومحمود مرسى .

(٢) Williams : A book of English Essays , P. 352 .

(٣) انظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى كتاب مختارات من النقد الأدبى المعاصر للدكتور رشاد رشدى .

حين نختار الفعل نهتم أكثر بجوانبه المثيرة القادرة على حمل الشحنة العاطفية في إيجاز وتوصيلها للجمهور . بل أن التوصيل وحده غير كاف ، إذ لابد أن يضاف إليه «التوليد» توليد الإحساس وتحريك المشاعر والنفوس بل هزها هذا . وهنا يكون عنصر الإثارة مولدا للحرارة والكهرباء لا موصلا جيدا فحسب .

فالفن الدرامي لا يمكن أن يبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بموهبة خاصة قادرة على الاختيار والتركيز والإثارة . والعقل الخلاق هو وحده القادر على أن يجعل مشاهد المسرحية تتحول من الواقع الذي لا إلهام فيه إلى مشاهد ملهمة . لذلك قالوا إن من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعنسة المركزة التي تستقبل شعاعا واحدا من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءا ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا .

ومن هنا كان الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شئ . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامية إلى ذروة الإثارة والفن^(١) .

ومرتبط بهذه المدلولات مدلول كلمة درامي أو درامية أو التأثير الدرامي الذي يتمثل في اختيار مواقف درامية أى تتسم بعناصر المفاجأة والإثارة والانفعال ، أو بمعنى آخر تتسم بالعناصر غير المتوقعة . ويتحدث «الارديس نيكول» في كتاب علم المسرحية عن مدلول كلمتي دراما Drama ودرامي Dramatic فيقول : « إن لكنتا الكلمتين استعمالا أكثر امتدادا وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى . فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء درامي مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ، ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما في السن ، إذا هما يلتقيان لقاء مفاجئا في فندق ريفي صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان فيصطحب كل منهما عن الآخر ويتصالحان »^(٢) .

(١) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دريسى خشبة ص ٣٢ .

(٢) علم المسرحية ص ٤٤ .

وهكذا نرى أن كلمة « درامى » تستعمل عادة لوصف المشهد الذى يتضمن هزة خاصة فى المشاعر ، ويشير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يشير به مشهد عادى . ونحن جميعا نتوقع عادة عند مشاهدتنا المسرحية أن نصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة وبطريقة طبيعية ما يشير مشاعرنا ويحرك انفعالنا ، ولذلك وجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حداثها باختلاف الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث . وأمثلة ذلك واضحة عند كاتبنا الكبير توفيق الحكيم وبشكل ظاهر فى مسرحيات أهل الكهف ، والسلطان الحائر ، والمملك أوديب ، وايزيس وغيرها .

ولا يقتصر بناء الهيكل الدرامى على ما ذكرناه من عناصر التركيز واختيار الفعل والإثارة وعناصر المفاجأة والدهشة ، ولكن لكى تكتمل أدوات البناء الدرامى فلا بد من توافر عناصر أخرى هامة : أبرزها عناصر الصراع واللغة والوحدة .

والصراع هو السمة الأساسية لأى عمل مسرحى وبدونه لا يتحقق البناء ، ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية .

فليس خافيا على أحد أن المسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ، وإنما هى قصة تكتب لتمثل ، فالمسرحية حينما تحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا تحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما تطرح أمامك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحدد سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

والصراع هو التدفق الحركى المتصاعد الذى يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمباعدة فإذا هى تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ، ثم تبلغ الذروة فى العنف ثم تنحدر إلى الحل : حل الأزمة التى يعقبها سلام واسترخاء يؤدى إلى النهاية.

ومن ثم كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامى ، فهو خط الفعل

المتصل بكل وجوهه ، وهو الرباط المحكم الذى يصل بين الأجزاء ويوحدها بينها .

ويختلف الصراع باختلاف اتجاه الكتاب وما يطرحون من فكر ، كما يختلف فى المسرح التقليدى المحافظ على الأشكال المسرحية التى تهتم بالأصول وتخضع لها فى صرامة عنه فى الأشكال الحديثة والمعاصرة التى تخرج فى قليل أو كثير - حسب الاتجاه عن الأصول الدرامية المعروفة للبناء المسرحى .. كما يختلف الصراع كذلك بين الأشكال المسرحية المعروفة من مأساة إلى ملهاة إلى ميلودراما .. وهكذا..

فالمعروف أن المأساة تعالج عادة موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع .

وبهنا كذلك أن نشير إلى نوعية الصراع هل هو دائما صراع مادي يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدى ، أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين على نحو ما يحدث فى الصراع الميلودرامى ؟

أم هو صراع نتجاوز فيه الصراع العاطفى وحركة الانفعالات الشديدة إلى صراع أخلاقى ذهنى ، حيث ينتقل الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر . إن المسرح الحديث يفضل اليوم أن يكون صراعه صراعا يختلف عن الصراع الميلودرامى الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تكاد تتغير فيما يسمى بالميلودرامية ، وهى نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ، ولكنها معيبة من ناحية أخرى ، وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ، ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته . فضلا عما تتسم به الميلودرامية من اخففة والضحيج أكثر مما تتسم به من العمق والدراسة .

كما أن المسرح الحديث كثيرا ما ينفر من صراع المسرحية الرومانسية الذى غالبا ما يتميز فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية : صراع بين البطل ونفسه ، أو بينه وبين نواذعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته ، وهكذا لا تستطيع المسرحية الرومانسية أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق حين تسكننا عالم الوجدان والخيال .

من أجل ذلك جاء مسرح أبسن وشو انقلابا على المسرح الرومانتيكى ومسرح الميلودرامية ، واختار أن يكون صراعه صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية، معتمدا فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا بقوة الحوار ومهارة العرض .

ولا يخفى علينا أن هذا الصراع الفكرى قادر على تحقيق الإثارة والجذب ، خصوصا إذا ما توافر له أسلوب الإقناع الماضى الحجة ، والممتزج بالعاطفة ، واللادع السخرية ، والزأخر بالنكته والنقد ، نقد الحياة والإنسان .

فإذا تركنا عنصر الصراع إلى اللغة والحوار فنصل إلى عنصر لا يقل أهمية عما سبق من عناصر . فاللغة هى الوسيلة لتحقيق عناصر الإبداع التى هى الموهبة والأصالة والرؤية . وأهم ما تحتاج إليه المسرحية هى اللغة المشحونة بالطاقة ، اللغة القادرة على حمل التوتر والتأزم . أما اللغة الرخوة المهدورة الطاقة فإنها تكون أبعد اللغات عن المسرح . فهو يحتاج إلى لغة مركزة حية ، قادرة على الرقى إلى حالات الانفعال الداخلية للمثل وطرح أعماقه عن طريق الحوار ، وتكديس الأفكار والأحداث المتصاعدة .

ولن نقارن هنا بين الحوار العامى والحوار الفصيح . فيكفينا دائما أن نختار الحوار القادر على حمل الشحنة العاطفية والفكرية ، وعلى : م الشخصية ، والكشف عن جوانبها النفسية سلوكا وفكرا ، وهذه هى اللغة التى تحقق الإقناع للمشاهد براقية الشخصية والحدث . وعدم التضحية بهما فى سبيل أى غرض آخر .

ولعل أروع ما يقال فى لغة المسرح هو ما جاء على لسان «هاملت» حين ينصح أحد الممثلين فيقول :

« لائم بين الكلمة وحركتها ، وبين الحركة وكلمتها ، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء إلى اليوم إلا أشبه بإقامة المرأة أمام الطبيعة لكي تعكس للفضيلة محياها وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله والثره» (١) .

فشيكسبير هنا يركز على أن يوائم بين المسرح وبين الطبيعة وألا يسيء المسرح إلى تقليد الإنسانية ، فالمعجزة تنحصر في تحقيق الانسجام بين الكلمة ومعالم الشخصية .

إن اللغة في المسرحية وسيلة لغاية ولكنها وسيلة ذات أثر ضخم في تحقيق العمل الفني وبناءه الدرامي . ومن هنا كانت عنصرا بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة ، وحسن توظيفها ، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب ، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعاريجها النفسية وأن تشيع الجو العام الذي تتطلبه المسرحية وتشره في نفس المشاهد ، كما تستطيع بالصور الإيحائية والتعبيرات المجازية التي تتردد على طول المسرحية أن تحقق المغزى العام وتجسده .

أما عنصر الوحدة فهو القدرة على بلوغ غاية واحدة من الكثرة ، أي تضافر العناصر الدرامية كافة وتأزرها ، والصهر فيما بينها . فكل ما يتكاثر ويتعدد لابد أن يتجمع ويتوحد في النهاية ويعطينا الأثر الكلي الموحد ، وهذه الرخدة قائمة ومستندة من غير شك على عناصر الترابط والتكتل والانحدار السريع نحو النهاية وخلو الحدث من الشوائب، وسيطرة أو هيمنة موقف أو رؤية واحدة تسرى في أرجاء العمل الفني من بدايته إلى نهايته .

هذه هي أهم عناصر البناء الفني للدراما ، أي للفن المسرحي بعامه ، آثرا أن نضعها بين يدي القارئ وأرجو ألا يجد فيها إطالة فلا بد من تحديد الأدوات الأولية

(١) مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة من كتاب الرحلة الثانية لجبرا إبراهيم جبرا ص

قبل أن نقيم البناء ، وإذا كان لنا أن نخطو بعد ذلك إلى موضوعنا الرئيسى ، وهو عناصر البناء الدرامى عند الحكيم فسيكون حديثنا عن هذه القضية محصورا فى جانبين أساسيين :

الجانب الأول : هو مراحل التطور فى البناء واتجاهات هذه المراحل الفنية وتميزها.

وثالثها : ما يتسم به العمل الدرامى من سمات فنية فى كل مرحلة واتجاه .

ويمكننا أن نقسم مراحل التطور فى البناء والشكل عند الحكيم إلى ثلاثة اتجاهات بارزة فى تاريخه الفنى .

(أ) البدايات ومسرح المجتمع .

(ب) الروح الإغريقية .

(ج) المسرح التجريدى .

أولا : مسرح المجتمع

إذا كنا سنسمى المرحلة الأولى من تجارب الحكيم الفنية « بمسرح المجتمع » فليس يعنى هذا أننا أردنا أن نفصل مسرح المجتمع عن غيره من الناحية الفنية ، أو أن نستخدم هذا التصنيف الدال على نوعية معينة للكلام عن فن يمينه هو مسرح المجتمع ، وإنما أردنا أن نبدأ به لأنه يمثل فى حقيقة الأمر مرحلة البدايات مرحلة البحث عن أسلوب .

وقد يؤرخ بعض الكتاب تلك المرحلة بأولى مسرحيات الحكيم : « الضيف الثقيل » التى عبر فيها عن حزنه لمصر فى ذلك الوقت ، وما كان يصيب المواطن من مشاعر حالة مصر الراضحة تحت وطأة التردد الاجتماعى والنفسى . غير أن الحكيم لا يعتبرها بداية حقيقية ، وإنما يراها مجرد تجربة أولى ، حفزه إلى كتابتها شعوره بوطأة الاحتلال الذى رمز لإقامته الطويلة بالضيف الثقيل فى بلادنا دون دعوة منا ، وبدون رغبة منه فى الانتقال أو الانصراف عنا .

وسواء اعتبرنا هذه المسرحية بداية أعماله أو أخرجناها عن مسرح المجتمع فإن هذا العمل يمثل فى واقع الأمر مرحلة لها أهميتها فى حياة توفيق الحكيم الفنية . تلك المرحلة التى كان يهدف فيها إلى الوصول إلى الصيغة المسرحية المحققة للفن المسرحى . فقد كان حريصا أن يثبت لنفسه أنه قادر على البناء الدرامى وعلى تحقيق الصيغة الفنية المطلوبة . ومن هنا كانت مسرحية الضيف الثقيل هى محاولة لإثبات الذات ، محاولة تهدف إلى إجادة الفن المسرحى . ومراعاة تحقيق العرض المسرحى الناجح من حيث التماسك فى البناء من ناحية ، وإرضاء الجمهور وتحقيق متطلبات المسرح فى ذلك الوقت من ناحية أخرى . إنها باختصار محاولة للتعرف على أسرار الفن المسرحى وخطوة أولى على الطريق .

وكان من نتاج هذه المرحلة مسرحيات أخرى مشابهة مثلت على مسرح عكاشة مثل مسرحيات « العريس » ، « وخاتم سليمان » ، « المرأة الجديدة » ، « وأوبريت على بابا » وقد انتهت هذه المرحلة فى سنة ١٩٢٥ . بعدها سافر الحكيم إلى أوروبا حيث بدأت مرحلة أخرى استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية ، وأن يهتم بالدرجة الأولى بالدور الذى ينبغى أن يقوم به المسرح فى حياة الناس والجماعة ، فالمسرح وعاء ثقافى يحمل للجمهور حضارة وفكرا ، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحى الممتع والناجح .

لقد استطاعت مرحلة الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحى وتبع نشاطه عبر الأجيال ، استطاعت تلك المرحلة أن تضع بين يدى الحكيم أساسا هاما هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلى والذهنى للإنسان فى تطوره الحضارى .

وهنا دخل الحكيم مرحلة الإعداد وتهيئة النفس بالدرس المتصل والاطلاع على منابع الحضارية للفكر الإنسانى ، والتى أثمرت فى باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفى باب المسرح أهل الكهف وشهرزاد .

من هنا يبدأ مسرح الحكيم الذهنى الذى بدأ ينتشر فى أعماله والذى يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث ، المسرح الهادف الذى ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذى يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسى ، والذى ينظر إلى

المسرح على أنه مجال للصراع الأعظم حيث يطرح حضارة الشرق ويعالج قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدئين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه وجعلهما أساسا بل شرطا من شروط العمل الفنى :

أولهما : إن أفضل أسلوب فنى هو الذى يصدر طبيعيا ، فالشعار عنده هو « كن طبيعيا تجد نفسك »^(١) .

وثانيهما : أن شروط العمل الفنى عنده شرطان : التعبير والتفسير ، التعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

« فالفنان عندما يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه .. وهذا هو ما يجعله فنانا .. لكنه أحيانا يريد أن يضيف شيئا آخر إلى الخلق الفنى .. هو أن يجرى هذا الخلق مفسرا لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على موقف معين من الحياة والمجتمع »^(٢) .

هذان المبدآن اللذان جعلهما الحكيم شعارا للعمل الفنى والإبداعى يمثلان فى الحقيقة أساسا هاما يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة ولقد لها فى ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس . له فى تناول العمل الفنى أسلوبه الخاص ووسائله الفنية التى اختارها ، ولكنه لم يكن يوما ما منفصلا عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه فى أوقات كثيرة من أنه راهب الفكر وصاحب البرج العاجى الذى يطل فيه من على بعيدا عن هموم الناس ، عازفا عن قضاياهم .

هذا بالإضافة إلى أن توفيق الحكيم رجل فكر كما قلنا ، والفكر عنده ملازم للفن وخصوصا الفن المسرحى الذى لا بد فى نظره أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

وقد يختلف نجاح توفيق الحكيم فى تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى ومن عمل إلى عمل . وقد يتغلب فى المرحلة الأولى

حرص الكاتب على اكتساب القدرة على الصيغة المسرحية وامتلاك ناصية الصنعة الفنية أكثر من بث موقف فكري أو اجتماعي إنساني . لكن الشئ الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة قد أصبحت لديه نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية ، وللدور الذي اختاره لنفسه كاتباً ومسرحياً .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه من عناصر البناء الفني والدرامي لتلك المرحلة هي :

أولاً : امتلاك القدرة على الحوار الذي يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته في يسر .. ذلك الحوار الذي يأخذ من العامة توترها وحرارتها ومن الفصحى وقارها وسلامتها من الخطأ .

ثانياً : الحرص على أن يكون الحوار قادراً على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحدث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحي إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية .

ثالثاً : الاستعانة بالتاريخ والأسطورة .. وهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى في الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلماً بها . وفي هذه الحالة لا يطلب المشاهد الواقعية بقدر ما يرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة . ولكن هذا لا يتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد المسرحي حيك العقدة ، وتلاحم الأشخاص ووضوح سماتها . هذه الظاهرة تراها واضحة في مسرحيات الحكيم التي اتخذت الأسطورة والتاريخ عنصرين فاعلين فيها، مثل أهل الكهف وشهزاد .

رابعاً : المزاوجة بين الفكر والفن بحيث يضافى على العمل المسرحي روحاً خاصة وفكراً يطرحه على عناصر عمله جميعها . ففي أهل الكهف تتضح فكرة البعث ومقاومة الفناء وإثارة مشاعر المصريين للنهوض من كبوتهم ، والدعوة إلى نبذ الامتناع والاستسلام والغفوة التي سيطرت على عقولهم سنين عدداً .

خامساً : يعتبر مسرح المجتمع في تلك المرحلة إنجازاً مسرحياً ضخماً على الرغم من الاتهامات التي وجهت إليه ، وبخاصة ما يتصل بالنواحي الفنية والتي هاجمت

الحكيم فى مسرحه الدهنى أو مسرحه الناجح قراءة وفكرا ، والقاصر من حيث الأداء المسرحى وتحقيق متطلباته من الإثارة والحركة والتكتل الدرامى وانجداره السريع والمركز ، والوصول بالأزمة إلى الحل المريح والمقنع فنيا .

نقول على الرغم من هذا النقد الذى يمكن أن يوجه إلى صياغة الحكيم المسرحية فى بعض أعماله المسماة بمسرح المجتمع ، فإنه قد نجح فى تطويع الفكر للصيغة المسرحية ، وشارك فى أن يجعل مسرح المجتمع ينبثق عن تجربة الفرد والجماعة ، وأن ينشط فى عمله الفنى على مستوى الواقع بمعنى أن يجعل الفن مرآة للمجتمع .

ثانيا : الروح الإغريقى

إن التأثير بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية ، وما يحققه من براعة فذة فى التعبير والتصوير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز البالغ الدقة والتأثير ، ثم الصراع بين قوتين لا تملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى . الصراع الذى يحقق الشعور بالمأساة حين تقع الفجيعة الحتمية بالإنسان الذى يصارع قوى أكبر منه وأعتى ، قوى لا يملك لها دفعا ولا ردا ، فينهزم لا محالة ويتم السقوط العمودى من القمة إلى الهاوية . وتحقق من كل ذلك معان هامة : أولها : عجز الإنسان العاجز أمام القوة المدبرة لهذا الكون والمتحكمة فيه . ثانيا : معرفة الإنسان وإدراكه لحجمه الطبيعى فى هذا العالم ، أى ضرورة إدراكه بأنه إنسان وليس إلها مهما يملك من وسائل المعرفة والفهم والاختراع .

عشق الحكيم المسرح الإغريقى وافتتن بروحه الآسرة ، بل إنه ليدعو إلى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول . وليس من شك فى أن المسرح الإغريقى عند عمالقته الثلاثة ايسكلوس وسوفوكليس وإيريبيدس قد بلغ أعلى درجات الدقة والروعة والكفاءة فى البناء والتأثير ، وذلك حين تجمعت له عناصر الفن المسرحى الأساسية من إحكام فى البناء وروعة فى الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعانى الكلية التى تتناول الحياة والإنسان فى صراعه مع القدر ، والتى تكشف عن

نقيم الأزلية التي تتحكم في الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة في
نناغم فنى أصيل .

ولما كان الصراع هو جوهر المسرح وقوامه ، وهو أساس هام فى تحقيق بناء
المسرحية ونجاحها فلننظر الآن فى نوعية الصراع التى اختارها الحكيم حين تأثر
بالمسرح الإغريقى القديم . هل جعل فكرة الصراع كما كانت عند اليونان القدماء
تنهض على الصراع بين الإنسان والقدر ؟ أو بين إرادة الإنسان وإرادة أخرى أقوى
وأقهر ؟ وهل استسلم الحكيم لهذه القوة ، قوة القدر التى اعتبرها الإغريق قوة
طبيعية لم يتمردوا عليها، سلموا بها مع شكواهم منها ؟

لقد أوضح الحكيم موقفه من هذا الصراع فى أكثر من موضع فى كتاباته ،
يقول الحكيم :

« القدر أو الآلهة عند الإغريق كانت لهم أهواء البشر .. لقد أحسوا بالغيرة من
أوديب لتكبره واعتزازه .. وهذه الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين ، لأن
إنسان القرن العشرين أصبحت مسئولياته أكبر وأخطر .

وعندى أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع لأنه لا يصارع قوة خارجة عنه
بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنوى .. وهى ليست قوى مادية بل معنوية
غير منظورة تمثل فى أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والفرائز
والطبائع .. وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل، وهو يحاول المروق منها ...
وهو يتهزم ، ولكنه لا يسلم بهزيمته ،^(١)

ويضرب الحكيم مثلا على ذلك عنصر الزمن ، وتأثيره علينا حتى عندما يشيخ،
ولعجز أن نرجع حياتنا إلى الوزاء لتتلافى الأخطاء التى ارتكبتها وتندمنا عليها . أو
نعيد النظر فى مواقف اتخذناها ولم نرض عنها بعد ذلك .. غير أن حياة الإنسان
المقدرة بزمان معين يستحيل فى نظره على الإنسان أن يوقفها ليعيد صياغتها من
جديد على شكل أحسن ، فالإنسان خاضع لنظام صارم هو توالى الزمن ..

(١) ملامح داخلية ص ٩٣ .

ويستشهد توفيق الحكيم على ذلك بقوله : « أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله :
إننا ملك التاريخ ، وقد هربنا من التاريخ لننزل عائددين إلى الزمن فالتاريخ ينتقم ،
ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه إلى الزمن الماضي .

إذن فالصراع عند الحكيم كان أقرب للصراع عند الإغريق في كثير من
النواحي فهو على حد قوله لا يمت بصلة للأخلاق والشخصية كما هو الحال عند
شيكسبير .. « وإنما هو صراع ميتافيزيقي أو فلسفي .. » إني لأعتبر الصراع في
تراجيدياتي استمرارا للفلسفة المصرية القديمة .. لقد تصورت أنه لو كان عند
المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التي أقمتها
عليها.. لقد كان الإغريق يصارعون القدر .. وكان المصريون يصارعون الزمن أو
الفناء ، (١) .

وهكذا نرى أن صراع الحكيم الذي ارتضى الروح الإغريقية وأرادها أساسا
لبشائه وصياغته ، وفضلها على الصراع الذي اختاره شيكسبير ، فالذي كان قدرا
عند الإغريق قد أصبح عند شيكسبير صراعا داخل النفس بين قوتين : الإرادة الحرة
والقوة الباطشة ، وهما معا يتمكنان ويصطرعان داخل نفس البطل .. فقيصر يقتله
نوازع قاهرة من الطموح ، وماكبث يقتله طمعه ، وهاملت يقتله تردده وفشل
إرادته أمام قوة العقل ..

وهكذا يتضح أن الصراع عند شيكسبير مرده إلى اختلال ما في الطبع واخلاقه ،
أو تطرف يرجع إلى اختلال التوازن في الشخصية الإنسانية .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقية مع تحويل الصراع من صراع بين
الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هي الزمن
أو الفناء . ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة يتسانون في
خلق الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة ، وهذا في نظره هو الذي يجعل اتجاهه
يقتررب في ناحية من النواحي من التراجيديا الإغريقية .

(١) ملامح داخلية ص ٩٤ .

(أ) العقدة الثانوية والشخص

ولعل التأثير الواضح بالروح الإغريقى عند الحكيم يقع فى عنصرين هامين من عناصر البناء الفنى هما عنصر العقدة والشخص .

ونحن نعلم أن من أبرز السمات التى يتسم بها المسرح الإغريقى التزامه بالعقدة الواحدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته . تطالعك المشكلة أو القضية منذ السطور الأولى للمسرحية ، وتظل تمثل خط الفعل المتصل مع التركيز والتكثيل والتأزم ثم الانحدار السريع إلى النهاية . على عكس ما كان يفعل شيكسبير الذى استعان بالعقدة الثانوية التى أرادها تسير جنباً إلى جنب مع العقدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته بقصد إعطاء المغزى الذى يريده قوة وعمقا . وكانت هذه الوحدة بين العقدين تتم عن طريق التطابق أحيانا أو عن طريق التقابل أحيانا أخرى . فثمة خطان يسير الواحد إلى جوار الآخر .

ففى مسرحية عطيل نجد أن الوحدة بين العقدين الثانوية والرئيسة تتمان عن طريق التقابل حيث نجد أنفسنا أمام خط الظهر والبراءة الذى يتمثل فى موقف «عطيل» «وديدمونه» ، يقابله خط الشر والتآمر الذى يمثله «ياجو» «وايميليا» . والخطان متباينان ولكن الواحد منهما يعمق الآخر ويوسعه . وأحيانا تتم العقدة الثانوية عن طريق التطابق على نحو ما حدث فى مأساة «الملك لير» حين جعل المؤلف نكران الجميل والعقوق، عقوق الأبناء للآباء يظهران فى بنات الملك لير تجاه والدهم ، أراد أن يعمق هذا المعنى ويجعله أكثر اتساعا فكانت العقدة الثانوية أو خط الفعل الثانى ويتمثل فى عقوق أبناء رئيس البلاط بأبيهم . فالعقدة هنا تتم عن طريق تطابق العقدة الثانوية مع العقدة الرئيسة ، والهدف من العقدة الثانوية عند شيكسبير هو تعميق الحدث أولا ، وجعله أكثر انتشارا ثانيا، أى تحقيق ما يسمى بالروح العالمى الشامل : UNIVERSALITY أى أن ما يقع للملك لير وبناته يقع مثله لكثيرين من بين البشر^(١) .

(١) راجع « علم المسرحية » تأليف ألدريس نيكول ، وترجمة دىنى خشبة : « فصل الروح العالمى الشامل » .

وراجع : المسرح أحداثه واتجاهاته المعاصرة للمؤلف ص ١١٦ ، ١١٧ دار النهضة العربية بيروت .

وهكذا استطاع مسرح شيكسبير أن يخرج على الأصول الإغريقية القديمة دون أن يخل بالتركيز المطلوب للمسرحية . أما عند الإغريق فكان التركيز وتنقية الأحداث من كل شائبة هدفا رئيسيا لا يسمح بأى أحداث جانبية أو فرعية .

وكذلك الحال بالنسبة للشخص ، فالشخص عند الإغريق لا تتجاوز سبعة شخص أو ثمانية فى حين نراها عند شيكسبير تصل فى المسرحية الواحدة إلى أكثر من عشرين شخصية ، وذلك لأن أسلوب شيكسبير يسمح بالتمهيد للأحداث وللمشاهد الرئيسية بشخص ثانوية ، أما عند الإغريق فالأمر لا يسمح بوجود شخص ثانوية حرصا على التركيز على خط الفعل الأول والرئيسى منذ البداية إلى النهاية . والهدف من الشخص هو خدمة الحدث وتنميته فى غير إسراف أو استطراد . كما أن الحدث هو كذلك فى خدمة الشخصية ، فالشخصية المسرحية تتخلق من التفاعل القائم بين الأحداث والشخص ، وبينها وبين القضية والموقف الذى يود الكاتب أن يثيره ، فالجزء فى خدمة الكل والكل فى خدمة الجزء .

هذه هى اتجاهات المسرح الإغريقى ومسرح شيكسبير فى تناول العقدة الثانوية والشخص . والواضح أن الحكيم كان يؤثر الروح الإغريقى فى تناول الحديث والتكتل الدرامى والتصاعد إلى الأزمة والانحدار إلى الحل دون لجوء إلى عقدة ثانوية أو شخص ثانوية . والباحث يستطيع أن يتبع هذه الظواهر فى بناء الحكيم لمسرحياته وبخاصة فى إيزيس ، وشهرزاد ، والملك أوديب ، وبجماليون ، ورحلة إلى الغد ، والسلطان الحائر ، وأهل الكهف وغيرها ، مع اختلاف فى القضايا التى تطرحها هذه المسرحيات ، ومع اختلاف فى العرض بين مسرح الأسطورة والمسرح الذى يخرج عنها وي طرح قضايا أخرى إنسانية أو سياسية أو علمية . كما هو الحال فى السلطان الحائر ورحلة إلى الغد على سبيل المثال ، فالسلطان الحائر يجد الخبرة بين القوة وبين القانون الذى يتحده ويحميه ، فهذه قضية تعتبر بالقياس إلى قضايا الأساطير قضية سهلة تختلف مثلا عن صراع أهل الكهف قضية الصراع مع الزمان وهى قضية غير ملموسة للجماهير الواسعة .

أما رحلة إلى الغد فتذهب إلى تصوير بشاعة ما يمكن أن يؤدى إليه العلم من

جمود فى حياتنا اليومية ، على أساس أن عالم الغد سيؤدى بنا للوصول إلى درجة يكون العلم فيها مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدران صماء . وهذا يؤدى إلى الفزع من الغد ، بينما العلم يأخذ موقفا آخر فى مسرحية « الطعام لكل فم » فعلى العكس نرى العلم هو مخلص البشرية ومنقذها من مشكلة الإنسان الأزلية وهى الجوع ، حيث ينطلق العلم فى حل مشكلة الجوع انطلاقا من الأرض الاجتماعية وطبيعتها ، لا من بين جدران المعمل ، والمسرحيتان فى نظر الحكيم تكمل الواحدة الأخرى (١) .

فى جميع المسرحيات يأخذ البناء الدرامى شكله التقليدى فى رسم الشخصيات والحوادث التى تتحرك فيها . وكل ما يميز هذه عن غيرها من مسرحيات الشكل التقليدى أن البناء هنا يعتمد على الصراع الفكرى ، ومعنى هذا أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ما هو قضية فكرية تشغل الحكيم ، ويراعى فى عرضها وبنائها ورسم شخصياتها الخضوع للروح الإغريقية فى الالتزام بالعقدة الرئيسة والاكتفاء بشخص المسرحية .

(ب) الأسطورة :

ويختلف هذا النوع من المسرحيات ، أى ما يتخذ الأسطورة أساسا لبنائه الدرامى ، مثل مسرحيات إيزيس ، وشهرزاد ، وأهل الكهف ، وبجماليون ، والملك أوديب عن غيره ، وسبق أن أشرنا إلى أن الأسطورة تعطى للأحداث روحا من الإقناع تجعل المشاهد يسلم بها .

ونحاول الآن أن نفرق بين المسرحية التى تحقق العمل الفنى على مستوى الواقع ، والمسرحية التى تحققه على مستوى الأسطورة . ففي المستوى الأول يحاول الكاتب خلق الواقع بطريقة تتحقق فيها ديناميكية الحدث فى شكل متنام متكامل ، أما المستوى الأسطورى فيعطى للمسرحية إلى جانب الديناميكية والنماء نفاذها السحري وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم فى النفس والجمع .

(١) ملامح داخلية ص ١٧١ .

وواضح أن الرواية المعتمدة على الأسطورة يجب أن تنجح أولا على مستواها الظاهر قبل أن تنتقل إلى التغلغل إلى مضامينها الفكرية والنفسية . وطبيعى أن المعنى الأسطورى لا يتحقق فى عمل لم يتكامل بناؤه الخارجى إلى الحد الذى يساعد على إبراز المحتوى الأسطورى .

وقد استهوت الحكيم الأسطورة الإغريقية كما استهوت الروح الإغريقية فعكف الحكيم على دراسة الأساطير اليونانية القديمة . وقرأ بإمعان ما تناوله المسرح الإغريقى من هذه الأساطير عند عمالقته القدماء .

يقول الحكيم :

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلى الإغريقى إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلى عربى .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية . ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هى الاعتراف من المنبع ثم إساعته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .. هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو .

كذلك يجب أن نفعل فى التراجميدا اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعين عربية » (١)

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الأساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بجماليون وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه اشاولات ، كما يقول « الرئيس دى مارينياك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية لـ « أوديب » ، لا يعرض للنموذج فى ظاهره مناه بتعديل أو تبديل إلا بالضرورة ، يقتضيه المضمون الجديد الذى يريد صيه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على حل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة » (٢) .

(١) الملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٢٥٨ .

(٢) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٥٧ وما بعدهما .

وإذا أخذنا أسطورة أوديب سبيلا للمثال فسرى أن توفيق الحكيم قد أطل النظر فيها واستوعبها فوجد شيئا لم يره أحد من الثلاثين كاتباً الذين سبقوه فى تناول الأسطورة فى شتى أنحاء العالم ، فقد أبصر فيها نوعاً من الصراع شبيهاً بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة . هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلاً كبيراً يقف بينهما وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيباً لجدتها ، وعبثاً حاول المحبان نسيان الحقيقة .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجده عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى اكتشفها كل منهما فى النهاية وهى أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه .

ليس هذا وحده لب الصراع فى أوديب عند الحكيم . فقد وجد الكاتب فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يؤمن به الكاتب .

فالحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تديراً سابقاً دون مقتضى أو ضرورة حسب قوله . ومن هنا لم يشأ الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته انجبة للبحث فى أصول الأشياء ، الممعة فى الجرى خلف الحقيقة . فهو قد ترك كورنته باحثاً عن أصله ومولده فجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ومن هنا حاول الحكيم التغير فى هيكل الأسطورة وفى شخوص المأساة القديمة ، فأنزل أوديب من هالته وعظمتها التى كانت له فى الأسطورة القديمة . فلم يعد عند الحكيم هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، بل صار عند الحكيم ذلك الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى

لعبه الداهية تريسياس، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية - قصة الحيوان الخرافى - ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق أفعليه . وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها له تريسياس طمعا فى الحكم فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى حاكها تريسياس وأوقعه فى حبالها .

وهنا لا يخلع الحكيم عن أوديب وحده تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ، بل يخلعها كذلك عن تريسياس ذلك الكاهن الكبير الذى يتلقى الوحي من الآلهة، وجعلهما الحكيم إنسانين عاديين بل ضعيفين متآمرين يتورطان فى الخطأ .

هذه النظرة الخاصة أملت على الحكيم طريقته فى رسم الشخصيات وعرض القصة فنجح الحكيم فى بث أفكاره . ولكنه لم ينجح فى الإبقاء على جوهر الأسطورة وجلالها وروعة شخصها وما يتسمون به من بطولة أسطورية ساحرة^(١) .

ثالثا : المسرح التجريدى

إن الروح الإغريقى فى تناول المسرح وبنائه قد نشأ إلى جانبه تيارات أخرى من التحول والتجديد فى تاريخ المسرح العالمى ، أهمها تياران :

التيار الأول : هو التيار الذى يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية ، وهذا النوع من التجديد هو الذى يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن فى عالم متغير يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالمقدمات الأساسية والأصول الدرامية . إنه التيار الذى يركز على الأصول العامة يحافظ عليها ، وفى ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء ، ويجدد الأثاث .

هذا النوع من التجديد يبدأ من الماضى ويتحرك نحو المستقبل ، لا يغير التاريخ أو يحوّه فيكون التفسير عندئذ محافظا على المعارف عليه من الثوابت والأصول الدرامية .

(١) انظر تحليل المؤلف لمسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم ومقارنتها بمسرحية صوفوكليس فى كتابه : « المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة » ، ص ٢٧١ وما بعدها .

أما التيار الثالث : فهو الذى يغير فى الأصول الدرامية ويطورها ، والذى يعتبر تحولاً حقيقياً عن المسار المعروف والمتداول والمنحدر إلينا من التاريخ ، ومن عصور سابقة ، ونعنى به تلك المجموعة من التقاليد المسرحية المرتبطة بيناته الفنية وطرائق تعبيره وأدوات هذا التعبير .

ومن أمثال هذا التيار ما رأيناه فى مسرح العبث أو اللامعقول ، ومسرح بريخت أو المسرح الملحمى ، والأوتشرك وهى لفظة روسية تقابل لفظة « الريبورتاج » فى اللغات الأوروبية ، وقد اختار الدكتور مندور مقابلاً لها فى العربية هو لفظة « الاستطلاع الدرامى » .

وهذه الأنواع الثلاثة هى من الأمثلة الواضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ومن عوامل بيئته الروائية والثقافية التى انحدرت إليه من الماضى . ويحاول أن يقدم شيئاً خارجاً عن إطار الأصولية والشرعية . شيئاً يختلف عن المؤلف فى شكله ومضمونه أو هيكل بنائه أو لغته وأدواته التعبيرية .

والمسرح التجريدى أو المسرح الطليعى أو مسرح العبث واللامعقول ، وكلها تسميات لاتجاه يرغب فى تعميق أسس الواقع ، والرغبة فى الوصول إلى وعى بالحياة أكثر وضوحاً من قبل ، وخصوصاً بعد أن سيطرت على الفكر الغربى بعد الحربين العالميتين نزعة فقدان الثقة فى الإنسان ، وإحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود . فكان المخرج من هذه الأزمة هو رفض العالم المفعم بالكذب والزيف والسخرية منه ، فجاء أدب هؤلاء نقداً ساخراً للأساليب الزائفة فى الحياة ، كما جاء من عدم إيمانهم بالنظام الذى يخضع له الوضع الإنسانى ، والتعرض لعبثية هذا الوضع .

ورأى أن مرد هذا كله يرجع إلى التصدع بين داخل الإنسان وخارجه ، بين لا وعيه ووعيه ، بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية ، فثمة تشقق وتصدع وفقدان للوحدة بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى .. فهما على طرفى نقيض ، وهذا التناقض هو السبب الرئيسى فى شقاء الإنسان .. ومهمة السرياليين والعشيين هى محاولة لفحص ما بين الداخل والخارج من تجاذب وتداخل من أجل بلوغ

درجة من التوحيد بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية لكي تصبحا في النهاية شيئاً واحداً .

من أجل ذلك سعوا إلى لغة أخرى ، لغة تكمن فيها الحقيقة ، لغة الباطن واللاوعي لأنها عندهم أصدق من لغة الواقع المحمل بالكذب والبهيد عن الحقيقة . وهكذا نرى المسرح الذي خرج على أسس التفكير المنطقي يركز اهتمامه على عناصر أساسية هي اللغة ، والتهكم والسخرية ، والاعتماد على عالم الحلم والصورة .

وأهم ما يتميز به البناء الفني لهذا المسرح هو في هذه العناصر الجديدة من ناحية . وفي عدم الخضوع لواقعية البناء وتقاليدته المعروفة من ناحية أخرى . فليس ثمة داع لما يضعه المسرح من شروط مثل خط الفعل المتصل وتطور الحدث ، ووحدة الموضوع ، والاعتماد على الصراع المركز التامى ، والتزام البناء الهرمى للعمل الدرامى ، وعرض الشخصيات المحددة الأبعاد التى تنمو بنمو الشخصية . ويكفيه طرح المشاهد وتلاحق الصور كما تتلاحق فى الحلم ثم يكون التقوم بالأثر النفسى الأخير الذى يتركه تلاحق المشاهد والمواقف وتتابع الصور^(١) .

أما توفيق الحكيم فيقول : « أنا أوافق العيشين على تساؤل الإنسان وصمت الكون ، وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل لا أستطيع أنا ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها .. الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقى عليه الأسئلة : من أنا ؟ ما مصيرى ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟ ... الخ ، ولا جواب . ولدى جده العيشين فى هذه القضية استنتاجهم أن الكون عيث لا معنى له ، وهذا نوع مزج من التسليم .

نحن نفترق عنهم فى أننا لا نحب أن نلقى على الكون هذه الأسئلة البشيرة . إن الكون تركيب غريب جداً ، وبديع جداً وأنا أتمتع بهذا « الجهاز الفائق » ولكن

(١) مسرح العيث د. نعيم عطيه ص ٤٠٢ وراجع : « المسرح أصوله وأجهزته المعاصرة » ص ١٣٥ وما بعدها وانظر « الأصول الدرامية » للدكتور مندور ص ١٣ مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤ .

هذه الصفات من خلق الإنسان وحده وليست صفات للكون ، (١)

ويعترف توفيق الحكيم بأنه يختلف مع العبيثين في فلسفتهم ويجتهد حسب قوله ألا يجرجروه إلى الشكل الفنى الذى اشتهروا به ، كما يقر بأنه يضع قدما واحدة عندهم فى حدود الشكل لا الفكر - ويتفق معهم فى صمت الكون أمام تساؤل الإنسان ، ويرى أن الذى حفزه إلى اتخاذ شكل مماثل لما يتخذونه من أشكال فى مسرحيته « يا طالع الشجرة » هو أنه يريد أن يجرب ، وأن يجوب ميدان المسرح المتحرر من الأسس التقليدية فى الفن ، ولكنه يختلف عن العبيثين فى رفض الحياة وفى الغموض والكآبة والرغبة فى التعمية والإدهاش لجرد الإدهاش على تحد تعبيره .

من هنا يمكننا القول بأن مسرحية « يا طالع الشجرة » وهى المسرحية التى يمكن أن تمثل هذا الجانب التجريدى قد أخذت من مسرح اللامعقول أشياء وغابت عنها أشياء . ولا نستطيع أن نزعّم أنها كانت أدبا يتخذ نفس المذهب على الأقل من جوانبه الفكرية . ففى المسرحية تحرر من المسرح التقليدى هذا صحيح . فلا توجد مناظر فى هذه المسرحية ، ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة ، فالماضى والحاضر والمستقبل تجتمع كلها فى وقت واحد ، والشخص الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت .

وثمة بعض الغموض واخفاء والتعتيم أو التعمية وخصوصا فى مسألة اختفاء الحية واختفاء السحلية فى آخر المسرحية . وقد رأى الحكيم بعد كتابة المسرحية أن إلغاء هذا الاختفاء يجعل المسرحية أكثر سلاسة وفهما يستطيع الجمهور أن يجارى العمل فلا يفرق فى الإيهام ، ولذلك يقرر الحكيم فى نهاية تجربته أنه طالب تجديد لا طالب تجريد .

وبعد ، فهذه دراسة حاولت أن تكشف عن بعض جوانب من اتجاهات البناء الدرامى عند توفيق الحكيم من حيث شكل المسرح ومضمونه وما يتخذ من أدوات فنية . وتعترف هذه الدراسة بأنها مجرد خطوة تلقى بعض الأضواء على موضوع

(١) ملامح داخلية ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .

البناء الدرامى ، فهو موضوع يحتاج إلى دراسات أخرى أكثر تأنيا وتأملا وعمقا ،
وذلك لدقة الموضوع وحاجته إلى المزيد من الشرح والتفسير . وربما جاءت هذه
الدراسة مركزة أكثر من اللازم ، ولكنها تطمح فى أن تتبعها - إن شاء الله -
دراسات أخرى تكملها وتضيف إليها .

نجيب الريحاني

يعتبر نجيب الريحاني نموذجاً فذاً على المستويين الشخصي والفني . فهو أحد عمالقة الكوميديا بل رائد من روادها الأوائل الذين أرسوا دعائمها وشادوا صرحها وتعهدها بالرعاية على مدى نصف قرن من الزمان من مطلع القرن إلى منتصفه.

إن النموذج الإنساني الذي يتحقق ضمن تجربة الريحاني ليس هذا النموذج الذي يتحقق من خلال الظاهر والسطحي من الحياة ، بل هو الذي يتحقق من خلال قرار الأشياء وأعماقها ، حيث يجيء الآخرون وينون فوقها ، إنه الإنسان البذرة وإنسان المستقبل.

هذا النموذج هو الذي ينقل الإنسان البذرة إلى الصيرورة .. إلى الحصاد ، هو صعود العمق لكي يكون شكلاً حياً نابضاً على الأرض .. هو تجسيد الفكرة ، والنضال الدائب من أجل تحقيقها.

فقصة حياته نموذج من التصميم والصمود والكفاح من أجل يلرف غاية يسمى إلى تحقيقها ، وينجح في إصابة الهدف الذي ارتضاه حين أصبحت الكوميديا هي الموقف الوحيد للحياة التي ارتضاها لنفسه بعد طواف مثير ومضن.

تجربة الريحاني تجربة رائدة فبدأ منها ومعها أخذ ينشأ فن الكوميديا في مصر فط وسط تعبيرى جديد ومتجدد ، ومنذ ولادة هذا الفن وهو من القوة والتدفق بحيث يبدو إبداعاً مستمراً - كان هذا الوسط مفاجئاً : الكلمة فيه هي غيرها في معجم العادة ، تغيرت دلالتها وتغيرت علاقاتها وتطورت من خلال الإطار والتركيب اللذين تندرج فيهما ، لذلك كانت أعمال الريحاني في مراحلها المختلفة جديدة حقاً تخلق ذوقاً وفهماً جديدين ، وطريقة جديدة في التفهم والتذوق ، ولهذا فإن كل عمل أداه وقام به كان مفاجأة حقاً .

ولن نستطيع أن نقف عند قصة حياة الريحاني . نستعرضها في تأن وصدق فالجمال هنا لا يتسع لذلك . وإنما تكفي الإشارة إلى المعالم البارزة التي تستطيع أن تكشف عن كفاحه الإيجابي الصاعد من تحقيق الفكرة وبلوغ الغاية .

ولد نجيب الياس الريحاني بالقاهرة عام ١٨٩٢ من أب عراقي وأم قبطية مصرية ، وكان أبوه متيسر الحال يملك مصنعا للجبس يدر عليه ربحاً وفيراً ، وأمضى الريحاني فترة تعليمه بالمدارس وأظهر من خلالها تعلقاً بالأدب والشعر خاصة ، وكان متميزاً في هذا الجانب الذي ساعده على الإلقاء الجيد وحب الأداء المسرحي ، وقد رشحه هذا للإشتراك في المسرحيات المدرسية ثم إلى رئاسة فريق التمثيل .

ومن أغرب ما وقع له في هذه الاثناء بعد موت أبيه وهو طالب ، ما تركه والده من وصية عجيبة ، وهي أن تتول ثروته جميعها لابنه أخته اليتيمة بحجة أن أبناءه قادرون على إعالة أنفسهم ، فكان هذا الحدث العجيب الخطوة الأولى في طريق كفاح مرير اعتمد فيه الريحاني على نفسه في بناء حياته وتشكيلها معرضاً نفسه لكثير من العناء والشقاء ، فقد أخذت تتقاذفه الحياة منتقلاً من العمل المستقر في شركة السكر بنجع حمادى إلى التردد على المسارح بالقاهرة والعمل بها .

ولكن المسرح كان أقوى من هذا كله فعمل مع عزيز عيد أولاً ، وهو الذى كان له فضل تحويله من التراجيديا أو الدراما الجادة إلى الكوميديا ، ثم عمل مع جورج أبيض فترة من الزمن ، ثم لم يلبث حتى تركه وبدأ مرحلته الثانية ، وهي مرحلة الاستقلال التى بدز يلمع فيها فنانا كوميديا أصيلا وذلك حين ابتكر ما يعرف باسم كوميديا « الفرانكو أراب » ، كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » ، وهي عبارة عن مشرحيات ذات فصل واحد يستغرق عرض الفصل نحو ساعة ، وتستمد موضوعاتها من واقع البيئة المصرية ، ويجمع بناؤها بين تكنيك الفارس الفرنسى وأسلوب الفصل المضحك ، وترجع حيويتها وبراعتها إلى شخصياتها النمطية ودلالاتها ذات الخصائص المصرية الصميمة ..

أما المرحلة الثالث فى حياة الريحاني الفنية فهى مرحلة الأوبريت وتعد « العشرة الطيبة » التى مثلت فى مارس ١٩٢٠ هى باكورة إنتاج الريحاني فى تلك المرحلة ،

وقد سماها الريحاني في إعلاناته في ذلك الوقت (بالأوبرا كوزيك) وقد اقتبسها عن مسرحية فرنسية اسمها « اللحية الزرقاء » كان قد ترجمها الكاتب المعروف محمد تيمور وعهد إلى بديع خيري بكتابة أراجالها.

وقد كتبت المشرة الطيبة على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش ، وهي تنقسم إلى أربعة فصول تتخللها مشاهد وفي كل مشهد أغنية واحدة هلى الأقل ، وتقع أحداثها في العصر المملوكى وموضوعها الرئيس هو المقاومة الوطنية العنيفة للحكم المملوكى .

وبعد المشرة الطيبة عرض لموضوع آخر مأخوذ من ألف ليلة وليلة وسماه الليالى الملاح ، واشتركت فى الأداء بديعة مصابنى مع نجيب الريحاني وأخرجها الكسار ثم تبع ذلك مجموعة أخرى من الأوبريتات مثل « نجمة الصبح، وغيرها .

غير أن مرحلة الأوبريت لم تشأ أن تستمر طويلا لحاجة نجيب الريحاني إلى التطوير بث روح جديدة فى مسيرة الكوميديا .

وهنا تبدأ المرحلة الرابعة فى حياة الريحاني الفنية وهى المرحلة التى رأى أن يحاول فيها خلق نوع من الفن يعيش الواقع ويعطى مفهومها حياله عن طريق استيعابه لواقع المجتمع المصرى ، فقد كان شديد التفهم لحياتنا المصرية ، ولم يكن يهدف فى هذه المرحلة إلى تغيير الواقع بقدر ما كان حريصا على خلق فن من الواقع بدلا من التموه الذى يذهب إلى إنكار الواقع وغداع متفرجيه بالبدائل الرومانسية .

ومنذ تلك اللحظة ومنذ عام ١٩٣١ ، اختار لنفسه الطريق الذى يخالف فيه ما كان منتشرا فى الماضى من مسرح الظل الترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، والأوبريت ، وألحام الموسيقى فى العروض المسرحية فبدأ بالكوميديا المصرية.

وانقسمت هذه المرحلة إلى قسمين الأول - شهد فيه هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع الحديث . وتمثل هذا النوع مسرحية « الجنه المصرى » التى

أخفقت للأسف وتركت أثرا كاد يفقده جمهوره ، غير أنه لم يلبث أن استرد ثقة جمهوره عندما انتقل من النقد والهجوم إلى ممارسة الواقعية الصادقة مع الاعتماد على فكاهته الحلوة وعلى التماس الضحك وسيلة للنقد ، فالواقعية عند الريحاني هي الصدق .. وهى المجال الاجتماعى الواقعى الذى يعالج عادات الأشخاص التى تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها .

فواجب الملهاة عنده أن تبصرنا بالسوى وبالطريقة التى نحيا بها الحياة ، وفى نظرتها الصادق التى تفرق فيها بين السوى والمثلوى ، بين المألوف والشاذ ، وعلامتها هى إرهابها لحواسنا إرهابا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجب الواجب والإدراك الفطرى السليم .

ومن هذه المسرحيات التى أبرزت هذا الجانب الواقعى الساخر « الدنيا لما تضحك » و « حكم قراقوش » و « قسمتى » و حسن ومرقص وكوهين وغير ذلك كثير ..

وعلى الرغم مما أحرزته مسيرة الكوميديا على يد الريحاني من تطور ومن تماسك فى البناء ربما لا يتوافر للكثير من الملهى التى نشاهدها اليوم ، على الرغم من هذه السمات الخاصة فى كوميديا الريحاني فإن عبقريته الحقيقية تتمثل فى شخص الريحاني أكثر مما تتمثل فى أعماله ، فقد كانت مواهب الريحاني فى الأداء الجاد والمتقن والغالى من المبالغة والتزيد والتابع من حسن مسرحى صادق ورؤية نابعة عن تفهم للواقع وإدراك له . وانفعال بالأحداث فريد أصيل وصوت متميز عميق ونبرة ساخرة ، كان كل هذا كفيلا أن يجعلك تتمتع بدنيا فريدة ومبتدعة وحية على الدوام .. ودنيا من الصعب أن تتكرر .

نعمان عاشور وطابع الأوتشرك

من المسارح الجديدة التى خرجت فى بنائها الفنى على النظم التقليدية مسرح تشيكوف الذى لم يحرص ، كما هو الحال عند بريخت ، على الالتزام بالأصول الدرامية التى عرفها المسرح مثل الاهتمام بوحدة الحدث ، أو خط الفعل المتصل أو اختيار مشكلة أو قضية يركز عليها الكاتب ويواجهها بطل المسرحية من أول العمل إلى آخره ، كما هى العادة المألوفة فى المسرح التقليدى. بل كان تشيكوف يختار شريحة من الحياة من حوله بكل ما فيها من وقائع ومواقف وأحداث، ويحاول أن يرسم من خلالها صورة لواقع الحياة كما يجرى فى مجتمعه الروسى قبل الثورة . وهو يشير من خلال عرضه لهذه الشريحة العريضة من المجتمع بأشخاصها وأحداثها وواقع حياتها إلى تجسيد حالة التدمير والرفض ثم اليأس، تلك الحالة التى كانت تجتاح نفوس الناس فى مجتمعه حين يرفضون قسوة الواقع وبشاعته . غير أن حالة الثورة على الواقع بكل ما فيه من تناقض وفساد كانت تنتهى دائما بالعجز عن تغيير أى شىء ، إنها حالة التمرد الجامحة واليانسة التى تعترى جماعات الناس دون أن تجد القدرة الفاعلة على التغيير ، لأنها تصطدم دائما بصلاية الواقع وصعوبة تحطيمه ، فتكون النتيجة الاستسلام فى مرارة ويأس.

مثل هذا العرض لأحداث الحياة اليومية والفعالاتها فى مجتمع يضج بالثورة المكبوتة غير القادرة على العمل الإيجابى الفعال لتغيير الواقع ، هو الذى يتميز به مسرح تشيكوف وهى ما يسميه النقاد الروس (بالأوتشرك) أى الاستطلاع أو «الريپورتاج» . كما ذكرنا من قبل.

ولكن هل هذه التسمية الجديدة تعنى الانتقاص من قدرة العمل الفنى أو التقليل من قيمته الدرامية ؟ الحقيقة أن هذه الدراسة التى يقوم بها تشيكوف لقطاع ريفى من مجتمعه والذى يمثل الغالبية العظمى من المجتمع تحاول التعمق والتغلغل فى

نفوس أفراد هذا المجتمع . واستبطان ما يدور فى نفوسهم من ألوان الصراع ، ومن هنا جاءت كلمة « استطلاع » التى تعبر عن الكشف عن حقائق الحالة النفسية والعقلية لهؤلاء الناس التى يجمعها مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة.

على أننا يجب أن نعرف أن هذه الدراسة وإن أخذت شكل الاستطلاع والعرض المتعمق لموقف المجتمع وما ينطوى عليه من مشاعر ، فإنها لا تهمل الجانب الدرامى ، فهو استطلاع درامى قبل كل شىء . والكاتب حريص على إعطاء صورة درامية بتوظيفه لكل ما يعرض له . من مواقف وأحداث توظيفاً فنياً ، وهو قادر على صياغتها صياغة مسرحية قادرة على الحركة والحياة من خلال شخصيات المسرحية الذين يتحاورون ويصطدمون داخل علاقات تجرى بينهم.

والكاتب ينجح فى جمع هذا كله فى خيط واحد متكامل وتام ، كما ينجح فى تحقيق الهدف من عمله ، ويقوم المؤلف إذن بأداء مسرحيته فى مهلة فائقة بحيث لا يشعر معها بأى تفكك أو تصدع أو تضارب أو حشو . فالبناء الدرامى متماسك ومحكم . وعلى الرغم من عدم وجود البنية الدرامية التقليدية ، ونقصد بها الحدث الواحد المتطور أو العرض لمشكلة أو أزمة يواجهها بطل المسرحية أو شخصياتها ، على الرغم من عدم وجود تلك البنية ، فإن المسرحية تحقق وحدة متماسكة وكياناً عضوياً حياً نابعاً هذه المرة من وحدة الفكرة بدلاً من وحدة الحدث . فنجد كل شىء فى العمل يتضافر ويتآزر فى إبراز هدف المسرحية وهو المغزى الفكرى الذى يربط بين سائر المواقف والعناصر التى يتألف منها العمل الفنى .

ولدينا مثالان لهذا النمط من مسرح الأوتشرك عند تشيكوف هما مسرحيتا « الشقيقات الثلاث » و « الخيال فانيا » . وكلاهما يعبر عن اتجاه مسرح تشيكوف الذى أوجزنا عناصره الإنسانية فيما سلف من كلام.

تعرض الشقيقات الثلاث لصورة حية لمجتمع اليأس والركود والملل ، والشعور

بالجذب والضياح العاطفيين.

والمسرحية لا تخضع للتقاليد المسرحية المتعارفة فليس فيها الحدث الواحد أو الأزمة الواحدة التي تواجه شخصية البطل الخورية ، ومع ذلك فقد استطاعت أن تنتهى إلى أثر كلى موحد ، حين تنتهى بإشاعة الإحساس بهذه المعانى التي ذكرناها وهى اليأس والضياح والجذب ، وجميعها تمثل المظاهر الأساسية للحياة فى مجتمع تشيكوف فى ذلك الوقت.

والمسرحية تعرض صورة حياة الشقيقات الثلاث التى تجسد كل منهن مشكلة خاصة ، فواحدة منهن تتزوج وتصبح لها حياتها ، والثانية تصل إلى سن الزواج ولكنها لا توفق فى العثور على الزوج ، والثالثة تتخبط فى حياتها تعاني طول الوقت من ظمأ عاطفى لا يرتوى ، تبحث عن إطفاء الظمأ بشتى الوسائل فلا تهتدى إلى شىء.

والصورة المتكاملة للمسرحية لا تنأتى من شخصية واحدة ، بل من تكامل قد بدأ يأخذ شكلا مختلفا فى التعبير عن وعى الجماهير الذى بدأ يخطو خطوات فى محاولة التصدى لصخرة الواقع التى بدت فى أيام تشيكوف عنيدة وصامدة. لذلك رأينا فى مسرحية « الحضيض » جوركى انتقالة حقيقية فيما تحمل من ثورة أشخاصها وقدرتهم على تحويل الواقع ومحاولة تغييره.

كان هذا بفضل حركة التطور الواعية التى ظهرت فى فترة لاحقة على تشيكوف الذى توفى عام ١٩٠٤ ، بينما ظل جوركى حياً يكتب قصصه ومسرحياته بعد ذلك ، حتى يعتبر أدب جوركى تمهيداً حقيقياً للأدب الواقعى الاشتراكى ، وراحاً فى الوقت ذاته بالثورة الروسية التى قامت عام ١٩١٧ . وظل جوركى يكتب بعد الثورة فترة أخرى حتى توفى عام ١٩٣٦ .

وعلى الرغم من أوجه الخلاف التى ظهرت بين مسرح جوركى ومسرح تشيكوف فإن جوركى ظل محافظاً ومتبعاً نفس الاتجاه الفنى الذى سار عليه

تشيكوف وهو ما يسمى « بالبروبرتاج » الدرامى أو الاستطلاع الدرامى.

ولسنا بحاجة إلى أن نعيد ما قلناه عن مسرح تشيكوف فى أن هذه الصورة الجديدة لاتعنى التفكك ، بل هى صورة قادرة على تحقيق كيائها العضوى الموحد من خلال الربط المحكم بين مراقفها وأجزائها وشخصها.

نعمان عاشور ومسرح الأوتشرك

ويؤكد النقاد وعلى رأسهم أستاذنا الدكتور محمد مندور (١) أن «نعمان عاشور» قد سلك نفس السبيل فى بعض مسرحياته، وأنه ، وربما تلقائياً ، وبدون قصد، كتب مسرحياته تلك متخذاً نفس المنهج الذى اتخذه من قبل تشيكوف وجوركى ويذكر الدكتور مندور مثالين لهذا النوع عند « نعمان عاشور » هما مسرحيته المعروفتان « الناس اللى فوق » ، و « الناس اللى تحت » .

وسواء تأثر نعمان عاشور أو لم يتأثر بهذا الاتجاه ، فالواضح لمن يقرأ ويشاهد مسرحيات نعمان عاشور أن مسرحه أقرب المسارح العربية الحديثة إلى هذا الاتجاه الذى عرضنا له وهو اتجاه « الأوتشرك » ، فنعمان عاشور فنان واقعى هادف يلتزم موقفاً فكرياً واضحاً ويصدر عنه فى كل مسرحياته . إنه المسرح الذى يحاول أن يطرح قضية من قضايا مجتمعة فى مرحلة من مراحل الانتقال ، مرحلة ثورة ٢٣ يوليو فى مصر ، وهى المرحلة التى كانت تحاول تغييراً جذرياً فى بناء الحياة ، وتهتم بدرجة كبيرة بتحقيق المساواة بين طبقات المجتمع وإذابة الفروق الهائلة الضخمة التى كانت تميز بين طبقات عليا وأخرى سفلى : طبقة الأثرياء الذين كانوا يسيطرون على زمام الأمور فى المجتمع ، وكانت لهم وسائلهم فى التحكم والسيادة والشعور بالتعالى والاحتفاظ لأنفسهم بمقام خاص . بينما تشعر طبقات أخرى بأنها مهضومة الحق ، لا تظفر إلا بالقليل النذر أو بالكفاف من العيش .

اتخذ نعمان عاشور لنفسه موقفاً من هذا الصراع الطبقي . وأخذ يتابع هذا الخط فى حياته ومجتمعنا على طول أعماله المسرحية ، محاولاً نقل صورة أمينة

عن هذا الصراع بين طبقات المجتمع ، وفي مسرحيته السابقتين « الناس اللي فوق » و « الناس اللي تحت » يطرح الكاتب نقداً حقيقياً وصادقاً ، ولكنه يحمل في نفس الوقت توجيهاً يكشف فيه عن إخفاق المجتمع حتى بعد ثورة ٢٣ يوليو ، وبعد اهتمام الثورة بقضية الطبقات الاجتماعية ، والعمل على إذابة الفروق الصارخة بينها . فعلى الرغم من كل ما قيل من الجانب النظرى ، وكل ما اتخذ من إجراءات إصلاحية ، فإن المجتمع كان ما يزال يزرع تحت هذه الفروق التى كانت تكشف عن رواسب وسلوك وعلاقات اجتماعية تخضع جميعها لهذه الفروق التى لم يكن من السهل استئصالها ، وقد تمكنت عبر أجيال طويلة من نفوس الناس ، ومن عقولهم وسلوكهم اليومى فى حياتهم .

وقد ندب نعمان عاشور نفسه لنقد هذه الفروق الطبقيه ، وتجهيز مراقفها وترجيح الأنظار إليها فى أعماله المسرحية التى اتسمت جميعها بطابع الأوتشرك ، الذى يحرص كما عرفنا على تحقيق صورة من الحياة ، صورة درامية صادقة تكشف عن حياة الناس وأفعالهم وما ينشأ بينهم من صراع ، دون الخضوع للأسلوب الدرامى المألوف من عرض للأزمة والتفاف الأحداث والشخص حولها فى بناء درامى هرمى ، الدراما متحققة برغم كل ذلك لأنها تؤكد ذاتها من خلال المراقف ومن ثانيا الصورة الكلية الموحدة للعمل الفنى .

ويمكننا إذا تابعنا مسرحية « الناس اللي فوق » أن نرى فيها خطين متقابلين يعمل كل منهما إلى جوار الآخر : خطين فكريين أحدهما تأثر إلى حد ما بفلسفة الثورة الجديدة فى محاولة لتفسير المفاهيم والقيم ، والرغبة فى التكيف مع روح الثورة الجديدة ، وخصوصاً فى خلق درجة من التوازن فى النظر إلى الأمور وفق أفكار جديدة تلائم حركة الانتقال والتطور . واخط الفكرى الآخر والمقابل هو الذى لا يستطيع أن يتغير بهذه السهولة أو أن يلتزم بفلسفة جديدة يتبناها ويوطد نفسه عليها سلوكاً وفكراً .

ويتضح لنا : - الخططان المتقابلان في مسرحية « الناس اللي فوق » من مرقاة الباشا وزوجته ، فينما يحاول الباشا أن يخضع نفسه لأسلوب ومنهج جديد في التعامل والسلوك والفكر ، لينال من حياة البازخ والإسوان مقتضا بأن هذا هو الطريق السليم والملائم لحركة التطور ، إذا بنا أخذ زوجته ما تزال قسوتين في تصرفاتها وأفعالها للأساليب القديمة . فحين يأمر الباشا سائقه مشاك بأن : - السيارة الكبيرة ويستخدم السيارة الصغيرة في تنقلات الأسرة سائقاً بأن : - اقتصادي جديد يعتمد على الاتزان في النفقات ، لهذا الزوجة لا تقبل أن تترك بيتها للمستوى الذي ساد حياتها وصار نمطاً سلوكياً تعجز عن تغييره ، تراءى بأمر سائقها بغر ما أمره به زوجها ، وتمسك بالانتقال في السيارة الكبيرة تخرج بها إلى لقاءات واجتماعات من ذلك النوع الذي يسود حياة الطبقات الأرستقراطية في ذلك الوقت ، كأن تذهب لحضور اجتماع جمعية نسائية أو الالتقاء برفيقاتها من زوجات وبنات الطبقة الأرستقراطية.

تفعل هذا كله من قبيل الاستعراض والإعلان عن نفسها وطبقته . يبدو ذلك من تظاهرها بأنها تعمل من أجل الخير ، ثم يثبت أن ما تقوم به ليس خدمة لجمعية خيرية كما تدعى ، بل هو ضرب من الخداع من أجل تحقيق المظهر ، واشباع الإحساس بالمباهاة والتفاخر لا أكثر ولا أقل .

وفي هذين الخططين ما يشير إلى أن التحول الاجتماعي ما يزال يعاني من التورين القديم والجديد ، وأن من المجتمع من أخذ يصفى حركة التحول ويحاول العمل من أجل تطوير نفسه وعقليته ، ومن أفراد من هم عاجزون تماماً عن الإصغاء للواقع الجديد ، أو العمل على خلق سلوك متطور وفق عقلية مقتنعة بما تفعل .

إلى جانب هذين الخططين نجد في المسرحية مواقف أخرى تشير إلى أن ما يجري في الطبقات العليا من المجتمع من عجز عن التأقلم والتكيف مع العقلية الجديدة ، يناثره ويجري معه تيار آخر في أوساط الطبقات الدنيا من الشعب التي لم تستطع

هى الأخرى أن تتخلص من رواسب الماضى الطويل ، فقد خلقت عندهم إحساساً بالنقص وشعوراً بالفروق الكبيرة التى تميز بين الطبقات والتى يصعب اجتيازها أو التفاضل عنها فهى متمكنة ومفروسة فى أعماقهم.

يظهر هذا الإحساس بالنقص من أحداث أخرى فى المسرحية ، فقد كان فى بيت الباشا خادمة تعمل من فترة طويلة ، وقد نجحت بمثابرتها واجتهادها فى أن تحسن تربية ولدها وتعليمه ، وأن توازله بتشجيعها ورعايتها حتى حصل على ليسانس الحقوق واشتغل بالمحاماة . وكان فى أسرة الباشا أقرباء متوسطو الحال . ورأت الأم أن تزوج ابنها بعد أن صار فى مستوى لائق من فتاة من أقرباء الباشا الذين لم يكونوا من الطبقة الأرستقراطية ، كما أنهم ليسوا من الطبقات الشعبية ، وإنما هم من الطبقة الوسطى . وذهبت الأم مع ولدها إلى بيت تلك الفتاة ، وتكون المفاجأة التى ربما لم تكن متوقعة من أحد ، فترى الشاب لا يملك القدرة على التصرف بل حتى على النطق ، ويشعر بأنه قد أرتج عليه فلم يقل كلمة واحدة . إذ كان ما يزال رازحاً تحت عقد دفينه وقديمه ، عقد تمنعه من مجرد التصريح برغبته فى أن يزوج من فتاة تمت بصلة قرابة إلى أسرة الباشا الذى تعمل أمه خادمة عنده .

وهكذا نرى ما رأيناه فى الطبقة الأرستقراطية ، فإذا كان الموقف فى أسرة الباشا ما يزال يتأرجح بين الإيجاب والسلب ، وأن خط التحول من مرحلة إلى مرحلة ظل يتذبذب غير مستقر على الحال ، فإن موقف الطبقات الفقيرة ما يزال هو الآخر واقعاً تحت تأثير قوى راسخة خفية تعمل عملها ويعجز الفرد أن يقاومه . فعلى الرغم من وقوف ثورة ٢٣ يوليو إلى جانب الطبقات الفقيرة وتشجيعها على التحرر من مشاعر النقص والإحساس بالهوان أو القهر أو الظلم ، الذى كان يستبد بأفراد هذه الطبقة . نقل على الرغم من ذلك فإن قوى الماضى ما تزال تروح بكل وطأتها وتقلها على تفكير الطبقتين معاً الأرستقراطية والفقيرة .

والكاتب هنا يتخذ منهج الواقعية النقدية في صدق حيث يعرض للقضية التي يطرحها فيؤكد على حقائق من واقعنا في تلك الفترة، حقائق تقول بأن المجتمع لم يستطع بعد أن ينتقل أو يتحول عن العقلية القديمة ، ورغم كل مظاهر التطور ووسائل الثورة في تحقيق الشعور بالمساواة ، وتذويب الفوارق بين طبقات المجتمع . المسرحية تقول كلمتها الصريحة وهي تطرح الحقيقة كما هي في الواقع بكل أمانة حاملة الجوانب السلبية والإيجابية في حركة التحول . غير أن للكاتب أيضا موقفه الإيجابي الذي لا يريح النفس من بعض ما يثقلها فحسب، بل الذي يرى أن علاجه واجبا يجب أن يروح به تجاه هذه الجوانب السلبية التي يصر على تغييرها.

يوسف العاني

يعتبر يوسف العاني رائد المسرح العراقي الحديث علماً من أعلام المسرح العربي بلا منازع ، شانه في هذا شأن رواد المسرح العربي الكبار من أمثال يوسف وهبي والريحاني وغيرهما من الذين جعلوا المسرح قمة اهتمامهم ووهبه حياتهم وجهدهم.

فمنذ عام ١٩٤٤ وهو التاريخ الذي اعتلى فيه يوسف العاني خشبة المسرح في مدرسة بغداد الثانوية العمل أول نص مسرحي من تأليفه، منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم وعلى مدى خمسة وأربعين عاماً قدم يوسف ، أدائاً أكثر من خمس وعشرين مسرحية ، وأخرج عدداً غير قليل من المسرحيات ، كما قام بأداء كم هائل من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة من فاليا تشيكوف إلى برتولد بريخت وأحمد باكثير . فهو رجل مسرح بكل مافي الكلمة من معنى تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً . تشرب فن المسرح وأحسن استيعابه في قصة كفاح طويلة أثمرت حركة من الإبداع والتطور التي نحاول في هذا المقال إن نتابع أهم علامات التطور الإبداعي فيها.

كانت نشأة يوسف العاني الأولى في بلدة صغيرة على الضفة نهر الفرات حتى الفالوجة ، وكان أبوه يمتلك حانوتاً لبيع التبغ ولكنه كان إماماً في نفس الوقت لمسجد القرية . وماتت أمه وهو صغير لم يتجاوز الصف الثاني الابتدائي . وبشاء الله أن يعرضه عن أمه ، أما ثانياً في شخص زوجة أخيه التي أحسنت رعايته وتثنته.

ثم كانت لزوجة أخيه وأخيه ، الفضل في توجيهه للأدب والقراءة والاطلاع منذ أن وجد لديه استعداداً للإحساس بالأدب والفن ، كما وجداً عنده ميولاً مسرحية ظهرت علاماتها في صغره حين أظهر حساً كوميدياً منذ طفولته المبكرة

لاحظته عليه زوجه أخيه .: وكان شديد الحرص فى طفولته المبكرة أن يشاهد ويقلد. وكان يقول : كنت أعتبر التمثيل نوعا من التشبيه الحركى . وكنت فى الحقيقة أعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحى ، وهو نزع متصلة فى التقاليد الشعبية .

فى المراكب الدينية التى كانت تتم فى العزاء مثلا كان المشتركون يشبهون الشخصيات ، أى يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركى المرئى ، وكنت فى طفولتى أشاهد هذه الاحتفالات وأتأثر بها ، ولكن إلى جانب مشاهداتى هذه كنت أيضا مولعا بتقليد كل من أراهم وكنت بارعا فى هذا ، وكان زوار البيت يتخرجون بين أن يكونوا على سجيتهم أمامى لهذا السبب . وكتم ضحكوا وغضبوا منى كلما كانت زوجة أخى تدعونى أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التى نعرفها.

من هذا تعلم يوسف العانى أمرين : الأول : المحاكاة والتقليد منذ صباه المبكر ، فأعانه هذا على الأداء المسرحى . والثانى اتصاله وشغفه بالتراث الشعبى الذى كان له تأثير واضح عليه فى كتاباته المسرحية بعد ذلك ، وفى محاولة التماس الأساطير الشعبية والفولكلور العراقى وسيلة للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وبث أفكاره ورؤاه المختلفة ، وهى ناحية من النواحي البارزة فى مسرح يوسف العانى كما سنرى.

ومن الظواهر الأخرى التى أعانت يوسف العانى على تكوين مزاجه وشخصيته الفنية، وتعد من عناصر الإحياء والتكوين فى شخصيته وفنه هو اقترابه من الحس الشعبى الأصيل ، وسماعه لنبض الطبقات الشعبية وأصغاره لخلجانهم ومشاعرهم.

فعلى الرغم من انتمائه للطبقة الوسطى المتعلمة ، فإنه كان يتجه فى أعماقه للطبقات الشعبية مما أكسبه فيما بعد دراية بحياة بسطاء الناس وعمقا فى خدمتهم، وقد قال هو نفسه فى تفسير ذلك :

(عندما تركت مدينة الفالوجة وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكنت على

منطقة دجلة في منطقة تسمى « حصار البياس » . وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين يثقلون الناس عبر النهر من الخرج إلى الرصافة ، وكنت يومياً أرف رجل وقتي معهم ، وأماربهم حملهم) .

وهكذا كان إقبال يوسف العاني بأكل تلك نحر البسطاء من أبناء الشعب ورلعه يحرثهم ، لذلك ، كانت أول مسرحياته التي كتبها في صباه عن حادثة حقيقية وقعت في لاي صغر في شبيبي فقهرني في « سوق حمادة » .
وتقول عنه دكتورة نهاد بليحة (١) :

« ورغم ولعه الشديد بأفلام يوسف وهبي وبشارة واكيم وتمثله لهما لفترة ، باعتارهما أبدع ممثلين في العالم العربي حينذاك ، فإنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامات يوسف وهبي وكاريكاتورية بشارة واكيم فرفضهما . ووجد مثله الأعلى في نجيب الريحاني الذي صور معاناته الإنسان البائس المطحون من الواقع ، ويعطيه العمق الإنساني دون أن يغرقه في المبالغات المأسوية ، ودون أن يسافر في سبيل الضحك ، من ناحية أخرى إن يوسف العاني يرى أن نجيب الريحاني يماثل تشارلي تشابلن في حيلته ، ولأنه دنان إلى التراجيديا الذي يميز الكوميديا الراقية من التراجيديا الباطنية » (٢) .

في كتابه « يوسف العاني » ، يقول الكاتب :
« إن يوسف العاني قد ابتعد عن الكوميديا والتبريج المسف بقوله :

« إن الإنسان قد خلق في ظروف والأوضاع التي تفقد الإنسان كرامته ، ويستمعنا ضمناً لتغييرها ، ولكنها لا يمكن أن تكون إلا في إطار » (٣) .

إن التبريج لم يعد من الإنسان ، بل قيمته ، وهذا ما أسماه بالإستغاث .

في كتابه « يوسف العاني » ، يقول الكاتب : « رحلة أربعين عاماً

وللأسف هناك اتحاد الآن في عالمنا العربي نحو الاستسهال ، وبالتالي التهريج ..
فالكميديا صعبة . أما التهريج فسهل ..

ولم يكن في استطاعة يوسف العاني أن يلتحق بعد انتهائه من دراسته الثانية بمعهد التمثيل الذي أنشئ ببغداد عام ١٩٤٥ ، وذلك لأنه لم يكن يعادل المرحلة الجامعية ، فحاول العاني أن يلتحق بإحدى الكليات واستقر أخيراً طالباً في كلية الحقوق . وفي فترة دراسته بالكلية استطاع أن يقدم بعض الأعمال التي تعتبر في نظره مرحلة استطلاع وتجريب ، أو قل هي محاولات لاكتشاف الطريق .. في هذه الأثناء أعد مسرحية مجنون ليلى لشوقي إعداداً جديداً ، وخلط فيها الشخصيات التاريخية والشخصيات الواقعية ، ورأى أن الصراع في مجنون ليلى لا يستحق كل هذا العذاب الذي يعانيه قيس ، وينتهي بموت ليلى وموته ، فأراد أن يتدخل من أجل خاطر قيس لإقناع والد ليلى بقبول قيس زوجها لها .

ثم قدم العاني مسرحية أخرى في تلك الفترة تعتبر التجربة الثانية له في كلية الحقوق ، التي كان قد كون فيها جمعية سماها « جبر الخواطر » واختير لها عميداً ، وكانت هذه الجمعية معملاً للتجارب المسرحية التي قام بها في تلك الفترة .

ولم تقف ثقافة العاني المسرحية عندما كان يشاهده أو يقرأه من المسرحيات العربية أو الأجنبية ، فقد سافر في عام ١٩٥٨ إلى ألمانيا الديمقراطية ، وهناك استطاع أن يشاهد مسرح بريخت . وتمكن من مشاهدة عدة عروض مسرحية لأعمال مشهورة ، ومنها « بونتولا وتابعه ماتى » ، وكان يأمل أن يمثل دور « بونتولا » ، وقام فعلاً بذلك في عام ١٩٧٥ وقدمه باللهجة العراقية في القاهرة وبغداد ، وعلى مسرح « سيد دوريش » بالإسكندرية .

والذي يؤمننا أكثر من ذلك ماكتبه العاني لزملائه وهو في ألمانيا عن مسرح بريخت ، إذ يقول في إحدى رسائله لهم .

« مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح ، كله كذب !! المسرح الحقيقي هو المسرح

الذى أشاهده الآن » .

ثم عكف العانى بعد ذلك على دراسة مسرح بريخت وكان شديد الاهتمام بما يقدمه المسرح للناس ، وعندما سئل عن جوهر بريخت كما يفهمه أجاب :

« التبية والتوعية عن طريق الاستيعاب الفكرى .. قد لا تكون أوروبا محتاجة إلى الصيغة البريختية الآن ، ولكننا فى البلاد النامية نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التى تحبذ الاندماج ، والتى تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شيء يمشى « عالٍ العال » ، الناس فى حاجة إلى تحريك .. إلى أن يفثروا .. ولكن بصيغة غير الشعارات ، والصيغة البريختية تعلم بينما تعطى المتعة » .

وبعد ، فإن هذه المخطوط السريعة عن حياة يوسف العانى ، والظروف الفكرية والحضارية التى تكيف إبداعه الفنى الفزى ، ربما تبدو من وجهة نظر المواطن العربى شيئا معادا أو زائدا عن الحاجة ، بحكم أن الكاتب عربى معروف يكتب فى إطار تكوين نفسى وعقلى وظروف اجتماعية واحدة أو متشابهة . قد يكون هذا صحيحا بالقياس إلى المواطن أما بالنسبة إلى القارئ العادى فى أى موقع من مواقع الوطن العربى ، ربما كان الأمر يختلف . وهنا قد تكون سيرة المؤلف والشروط التى عاشها واكتتفت كتاباته عاملا هاما ، يبين على اجتلاء بعض العناصر التى تتكون منها أعماله ، والتى قد تصعب رؤيتها بنفس الدرجة من الموضوع بدون مثل هذه المقدمات ، كما أن درجة حماسية القارئ العربى قد تختلف فى التقاط المؤثرات المختلفة الحسية منها والوجدانية للكاتب . ثم فى قدرته على خلق عمل أدبى تتحول منه هذه المؤثرات إلى كلمات وأفكار.

والمتبع لإنتاج يوسف العانى المسرحى يراه يتمتع بجملة من الظواهر الفنية المتميزة قد طبعت فيه سمات تداخلت فيها الاتجاهات والمدارس . وكان هذا التداخل ظاهرا فى مراحل فنه المختلفة .. قد تتميز مرحلة من مراحل فنه عن الأخرى ، ولكنها مع ذلك لا أظنها تستقل استقلالاً كاملا ، وإنما هى جميعها ترميمات على نغم واحد هو خدمة الحياة والجمتمع الذى يعيش فيه .

أخذ يتطور بعد ذلك فى مسرحية « المفتاح » . فالرمز فى مسرحية « صورة جديدة » كان يكمن فى فكرتها ، وحاول الكاتب أن يجردها من العبارات الخطائية المباشرة . أما وسائل المسرحية التعبيرية فقد خلعت من الرمز ، ومن ثم فقد كان أمام المشاهد الرسائل التى تمكنه من إدراك المغزى العام ، ومع ذلك فقد اعترض بعض النقاد على ضبابية الفكرة فى روايته « صورة جديدة » .

وبانتقال الكاتب إلى مسرحية « المفتاح » ينتقل إلى مرحلة جديدة فى حياته الفنية ، مرحلة يمتزج فيها الرمز بالتراث الشعبى بالأسطورة بالاتجاه الملحمى البريختى ، الذى استقر فى يقين الكاتب بعد زيارته لألمانيا ومشاهدته لمسرح بريخت بأنه أنسب الاتجاهات المسرحية المعاصرة لحياة شعبنا النامية فى مرحلة البناء والتكوين والتطور.

ولقد رأى النقاد أن هذا الإطار الجديد الذى اختاره المؤلف طابعا لمسرحية المفتاح قد أتاح له الفرصة أن يكون أكثر حرية عن طريق استخدام التراث والرمز والمسرح الملحمى ، حين استطاع أن يعرض من خلال ذلك كله قطاعات واسعة لمستويات مختلفة من الشعب ، ونماذج غنية فى تنوعها ، وحالات اجتماعية ذات أبعاد متعددة . ولم تكن كل هذه لتوافر للكاتب لولا اختياره لهذا الشكل بالذات .

وفى رواية المفتاح يعرض علينا الكاتب موقفين اجتماعيين من عالمنا العربى الشرقى المليء أحيانا بالمعتقدات المتوارثة ذات التأثير الخطير أحيانا على عقول الناس . فالموقف الأول يتخبط حائرا ومضطربا وراء البحث عن حل لمشاكله باللجوء إلى الخرافات والعرف المتوارث . وعبثا يحاول أن يجد حلا ، بينما نجد ثمة ما يدعو إلى موقف جديد هو اللجوء إلى العلم الذى هو مصدر النور والهداية .

وخاتمة المسرحية تؤكد المغزى الذى يهدف إليه المؤلف ، وهو عدم جدوى الركض وراء سراب لا طائل منه ، ويعنى به سراب الخرافات الذى مايزال كثير من الناس يؤمنون به ويجرون وراءه .

وتعتبر مسرحية المفتاح هي بداية التأثير لمسرح بريخت ، الذى اتخذ لنفسه مسرحا لا يخضع للأصول الدرامية المألوفة ، فلديه وسائله الأخرى التى لا تخضع للوسائل المسرحية التقليدية ،، لكنه لا يراها تتلاءم معه أكثر فى الوصول إلى أهدافه . هذه الأهداف الجديدة هي الاحتكام إلى الجمهور ، جمهور المشاهدين .

إن هدف بريخت أن يصدر الجمهور حكمه على القضية التى يطرحها على مشاهديه ، وما العمل الفنى كله إلا وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطاء حكمه . فالمسرح عنده وسيلة يطرح من خلالها القضية التى ترققه ، فالقضية هي الغاية ، أما المشاهد والأحداث والمواقف التى تبنى على خشبة المسرح ليست إلا وسائط يلقى بها أمام الجمهور لتعينه على إلقاء حكمه الأخير . وهم المؤلف هو إلقاء الضوء والتوعية والتثية وإقناع الناس بالقضية وجعلهم يتبنونها .

وهذا هو ماتيناه يوسف العاني ، إذ وجد فى مسرح بريخت وسيلة فى التوعية بالقضايا التى يعانى منها المجتمع ، ووسيلة لتبيينها والإقناع بها .

وثمة ظاهرة أخرى فى مسرح بريخت وهي ظاهرة التثريب ، وهي التى تجعل الممثل غريبا عن الدور الذى يؤديه حتى تكون مهمته كالتحامي الذى لا يتمم ، بالبداهة شخصية المتهم الذى يدافع عنه ، بل يظل غريبا عن تلك الشخصية ، وكان همه تقديم أوجه الدفاع عن موكله .

كما يعتمد يوسف العاني فى مسرحية المفتاح على التراث الشعبى اعتمادا ذكرا ناجحا فبلجا إلى أغنية شعبية يقرم عليها بناء المسرحية . وهي تعتمد على الأسلوب المتصاعد والشائع فى تراثنا ، ينهض على البناء التركيبى القائم على ربط الأشياء والموروث ، واعتماد بعضها على بعض تقول الأغنية :

يا خشية نودى نودى

ودينى على جدودى

جدودى بطارف عكا

يعطونى ثوب وكمكة

والكمكة وين أضعها ، أضعها بصنيديكى

صنيديكى يريد المفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يريد فلوس...

ومن خلال هذه الأغنية الرمزية التى تبحث عن المفتاح أو بعبارة أخرى عن الحل للمشكلة ، يبدأ السائل الذى استعصى على طالبه . (فخيران) وهو أحد البسطاء المتمردين على الحياة ، لا يريد أن يكون له طفل فى عالم لا يئالى بأحد ، وليس فيه أى ضمان لحماية الإنسان وتوفير العيش المستقر له ، على حين تصر الزوجة (حيرة) على أن يكون لها طفل.

ولتحقيق هذا الهدف وهو البحث عن ضمانات للطفل ، ينطلق الزوجان جرياً وراء الأغنية ، ويقصدون أولاً عكا حيث يلتقون بالجدود ويعرضون عليهم مشكلتهم، فيعطيهـم الجدود كمكة وثوباً ويطلبون منهم أن يحتفظوا بهما فى صندوق ، ويقفلونه جيداً وعندئذ يبدأ بحثهم عن المفتاح ، فيذهبون إلى الحداد يطلب مالاً ، والحبل فى قرون الثور ، والثور يريد الحشيش ، والحشيش فى البستان والبستان ينتظر المطر ، والمطر عند الله.

ويعود الجميع فى نهاية الطواف ومعهم المفتاح ، ولكنهم حينما يفتحون الصندوق لا يجدون شيئاً.

ثم تنضح الحقيقة فى نهاية المسرحية عندما يكشف الجميع أنفسهم فى خواء وحيرة ، وعندما يكشف الجميع أن الرسالة التى لجأوا إليها كانت وسيلة عقيمة ، لأنها استندت إلى الخرافة البالية العتيقة وتركت طريق العقل والعلم والتفكير المذوق السليم.

وبعد مسرحية المفتاح استمر هذا الخط المتطور في البنية المسرحية عند يوسف العاني . هذا الخط الذي تخلص فيه من النقد الاجتماعي المباشر إلى عرض القضايا بأسلوبه الجديد ، الذي يجمع بين الرمز والأسطورة الشعبية والمسرح الملحمي البريختي . ولعل هذا التطور في مسرح العاني هو الذي أضفى عليه هذه الشعبية ، بحيث أصبح يطلق على مسرحه المسرح الشعبي ، حيث استطاع أن يوظف فيه الدرامي من أجل إبداع صور حقيقية أمينة تعكس مايعانيه الشعب من أزمات . جعلته يقترب من أذواق الناس ومشاعرهم الداخلية ، وكذلك المسرح الشعبي لايمكن أن يبلغ شأوه قبل أن يعبر تعبيراً دقيقاً وفنياً عن مشاعر الشعب وآلامه وآماله وأهدافه واهتماماته اليومية ، لذلك كان مسرح العاني رؤية صحيحة لصميم مجتمعه وشعبه ، ومن ثم توعية مضيئة من أجل التوير والتثقيف .

ويتطور إنتاج العاني في هذا المجال في مسرحية « الخرابة » التي تعتبر مثالا لتجنب العنصر البطولي الفردي وتأكيد المعاني البطولية ، بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ولذلك نرى شخوص هذه المسرحية تتحول من الأسماء إلى الأرقام العديدة . كالواحد والواحدة والأول والثاني والثالث على سبيل المثال .

وكان هدف العاني أن يتجنب أسماء البطولة الفردية من أجل تأكيد القيم الإيجابية . والأحداث البطولية بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ماعدا شخصية واحدة هي البطلة غنية وهي العنصر النسائي المهم في المسرحية ، وقد أبرز المؤلف اسمها لأنها تعتبر قيمة في ذاتها ، إذ جعلت من نفسها عنصراً أساسياً في اكتشافها الدقيق والمتواصل لمثالب المجتمع البرجوازي .

والمسرحية تتصل بأواصر وثيقة وقوية بمسرح بريخت الذي عشقه يوسف العاني .

ظهر ذلك في وضع الشعوب التي تعرضت لها المسرحية ومنها شعبنا العربي في فلسطين السلية موضع الأبطال الانفراديين .

كما ظهر تأثره بالمرح الملحمي كذلك في التركيز على شخصية نجم الدين البقال ، فهو تثبيت لأهمية سواد الشعب العراقي في تحقيق الثورة بهضته مادة تلك الثورة وجوهرها ، وعبره إلى مقابلة تتصل بالمرح وببداية.

« وان الثورة لا يحققها إلا أبنائها الحقيقيون » .

وهكذا يعطى العاني من خلال مسرحه ظاهراً ذاتية بالذات الأهمية في تناوله للحياة الاجتماعية والإنسان المعاصر ، ولدى ليهته على تحقيق أهداف أمته ومجتمعاتها : منها واقعية المتطورة ونقدية الكوميدي الهادى والمجتمع لى وقت معا ، ويربط المسرح التاريخ بتراته الملحمي الأسطوري ، ثم تأثره بالمرح الملحمي في تبليغ رسالته وألحظ عليها جمالياً وشعبياً.

ولقد استطاع العاني أن يتغلب به روحه حين استطاع أن يحقق الغاية من أعماله وهي أن تكون مقبلة قبل أن تكون واقعية.

وقد أدرك العاني بأن المسرح اقتناع بقضية وطرح لها على مستوى فنى ناجح ، ويرى أنه إذا لم نقتنع باحتمال الشخصية والحدث فخير لنا ألا نكتب مسرحية.

هذا فضلاً عن أن العاني قد استطاع أن يرفع بالواقعية إلى جرمين التاريخ والأسطورة ، فبذلك حقق الإيقاع وجعله مع الفن المسرحى قوام إبداعه.

أعلام المسرح الكويتي واتجاهاته

لعلنا جميعا نتفق على أن المسرح أو بالأحرى الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة إلى العناية والرعاية وبلل الجهد والتماس النضج والأصالة والتطور والنهوض.

هذه حقيقة قد أدركها وتنبه لها القائمون على رعاية المسرح في منطقتنا العربية منذ عهد ليس بالقريب .. أدرك هؤلاء هذه الحقيقة لعلمهم أن تجربتنا في المسرح لم تتجاوز بعد قرنا من الزمان . وأن دور المسرح في تلقين الشعب وطلاب العلم لا يقل عن دور المعاهد والجامعات ، كما أن دوره في تنمية الوعي وتطوير الملكات لا يقل بأى حال عن دور المدرسة والجامعة ، بل قد لا تتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن المسرح قد كان عند اليونان والغرب هو المعلم الأول . فمن فوق خشبة المسرح تعلم الناس العدل والخير والجمال . ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطردون من نفوسهم ومجتمعاتهم ويقودونها نحو غد مشرق .

عرفت مجتمعاتنا العربية هذه الحقائق ، وأدركت أن أماننا للنهوض بالمسرح أشواطا يجب أن نقطعها في دأب وسهر ، وفي عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

وأولى الخطوات في هذا الطريق كانت القراءة والمشاهدة ، فقد فطن الجميع إلى حقيقة هامة هي أن المسرح لا ينهض ولا يستقر في ضمير شعبنا إلا بهاتين الدعامتين الأساسيتين واللتين لا تقوم للمسرح قائمة بدونهما . ولا يتحقق الذوق المسرحي بين أفراد شعبنا إلا بهما : القراءة والمشاهدة . وكلنا يعرف أن ما لدينا من الإنتاج في هذا الفن لا يصلح وحده أساسا لتكوين المعرفة الحقة عن فن المسرح .. لذلك فقد وجب أن نبدأ بالقراءة الواعية عن طريق الترجمة الآمنة التي تحرص على الدقة وتتمتع بالذكاء والقدرة على الإحساس في التعبير المسرحي ونقله إلى نظيره من اللغة العربية نقلا يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحي قبل أن يهدف إلى الكسب المادي .

ولن يتحقق هذا إلا بأن نضع أمام قرائنا مكتبة متكاملة فى الأدب المسرحى يقوم على إعدادها ونشرها نخبة من صفوة الأساتذة المشتغلين بالدراسات المسرحية فى الوطن العربى ، ونشر هذه الكتب وجعلها قريبة من القارئ بسعر زهيد.

أما الخطوة الثانية فى الإعداد والتكوين فهى المشاهدة وهى فى أهمية القراءة الواعية ، بل لعلها أن تكون أكثر أهمية بحكم طبيعة المسرح الذى يختلف عن القصة فى أنه أدب يراد به التمثيل على خشبة المسرح ويقتضى توافر البناء المسرحى والجمهور، بالإضافة إلى عناصر أخرى مصاحبة من الديكور والملابس والمناظر والإضاءة وغير ذلك . ومن ثم كانت خطوة المشاهدة للعروض المسرحية هى من الأركان الأساسية فى تكوين الثقافة المسرحية وتربيتها وانماها ، وهذا بطبيعة الحال يقتضى إعدادا مناسباً وتنوعاً فيها ، وانتشارها فى المدن والقرى وتوافر للممثلين والمخرجين ... وإعدادهم أعداداً فنياً مدروساً ، وفق منهج هذه الفنون وتطورها.

بهاتين الدعامين تتم الخطوة الهامة فى تكوين الذوق المسرحى.

ما فعلته الكويت ... ؟؟

يكاد ماقلناه أن يكون بدهيه لا حاجة بنا إلى تأكيدها ، ولكننا آثرنا أن نبدا الكلام بها حتى نسجل ونحن نؤرخ لمسرح الكويت الخطوات التى قامت بها هذه الدولة الناهضة الوثابة فى هذا المجال ، أى إنشاء مسرح الكويت والإسهام فى تكوين ذوق مسرحى بين أبنائه . ولقد استطاعت الكويت على مدى سنوات معدودة أن تحقق هاتين الدعامين بشكل يؤكد حرص الكويت على خلق وتدعيم وتطوير فن المسرح بها ونشر حركة مسرحية جادة ونشطة فى حيز زمنى قصير ، وفى حدود إمكاناتها الفنية من ناحية وعدد سكانها ومساحة رقعتها الجغرافية ، إذا وضعنا هذا فى اعتبارنا عند تقويم هذه الحركة فإننا نشهد لها بالتفوق والسبق على كثير من بلادنا العربية.

وأول مظهر من مظاهر التفوق والسبق تلك السلسلة من المسرحيات العالمية التى تقوم وزارة الإعلام الكويتية بإعدادها وتقديمها إلى القارئ العربى فى كل

مكان ، والتي يقرم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به ومن أساتذة الجامعة . وقد فطنت دولة الكويت ورجال الثقافة بها إلى أهمية هذا الفكر العالمى ، وما يمكن أن تثمر عنه هذه المجموعة من المسرحيات والدراسات التى تصحبها فى وضع الأساس الهام لفهم التراث الإنسانى واستيعابه ، وبخاصة فى هذه الناحية الجديدة علينا وهى فن المسرح . وقد حرصت هذه السلسلة أن تنبه الأذهان إلى أننا ، عندما نفتتح نوافلنا وأبوابنا ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير فإن ذلك لايعنى ترك هذه الأبواب وهذه النوافل مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم . ومعلوم أن فى هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، كالهواء تماما خليق أن يجدد خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحا خلابة ، ومنه ماهو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا وتخرجنا عن أرضنا . من أجل ذلك حرصت اللجنة المكلفة بالإشراف على هذه السلسلة على اختيار أنضج الثمار وأصلحها حتى تفتح أعيننا على إمكانات حديثة ، وفى الوقت نفسه تكسب حياتنا المتراصة عمقا واكتمالا .

ويجب أن نعترف بأن الكويت كانت رائدة وجادة بل وصاحبة فضل على القارئ المسرحى حين أخرجت هذه المجموعة من الأدب المسرحى وقدمتها لوطنا العربى .

أما فى مجال إعداد المسارح وإنشائها وتوفير عنصر المشاهدة والإسهام بنتاج مسرحى كويتى ، فقد خطت الكويت فى هذا المجال خطوات هامة وناحجة يمكننا الإلمام بها إذا تتبعنا نشأة المسرح الكويتى وتطوره عبر نصف قرن أو أكثر قليلا . وسنحاول الوقوف عند بعض مراحل وسمات هذا التطور فى إيجاز لتبين أبرز اتجاهات النشاط المسرحى تنوعا وابتداعا .

أولا : مرحلة النشأة والمسرح المرتجل :

نستطيع أن نؤكد فى غير مبالغة أن نواة المسرح الكويتى قد بدأت مبكرة نسبيا بالقياس إلى غير الكويت من دول الخليج والدول العربية الأخرى كذلك ، ولانغفلو فى القول إذا قلنا إن المسرح الكويتى قد بدأ فى الثلاثينات من هذا القرن . وكان

أول من غرس بنية المسرح الأستاذ/ حمد الرجيب من خلال نشاطه المبكر وعن طريق فرق المدرسة ، ثم بإنشاء أول فرقة مسرحية بدأت عملها بالكويت في عام ١٩٣٨ هي فرقة مدرسة المباركية أسهم فيها حمد الرجيب وقام بدورين في مسرحية واحدة هي «إسلام عمر» التي قدمت في نفس العام ١٩٣٨ .

وكان إلى جانب هذه الفرقة نشاط آخر تقوم به فرقة المدارس في العطلات الصيفية . فشهد عام ١٩٣٩ مسرحيات « هاملت » و«المروءة المقنعة» و« في سبيل التاج » و« فتح مصر » وكان حمد الرجيب مشرفا على هذا النشاط .

ولم يقتصر نشاط حمد الرجيب على التمثيل ، بل تجاوزه إلى التأليف والإخراج وصناعة الماكياج والديكور . ومن ضمن ما ألفه هذا الرائد مسرحية « مهزلة في مهزلة » بالاشتراك مع الشاعر الكويتي أحمد العدواني . ثم ألف بعد ذلك منفردا مسرحية « خروف نيام نيام » ، واستمر الرجيب في نشاطه المسرحي المتعدد إلى أن قدم له المسرح الشعبي عام ١٩٦١ مسرحية « من الماضي » . وكان حمد الرجيب قد درس المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية في مصر ، فالتحق به عام ١٩٤٨ وبقي به عامين عاد بعدهما إلى الكويت ليواصل إنتاجه المسرحي ويشارك في بناء نهضة مسرح كويتي ، يقوم على الأسس العلمية التي درسها . ولم يترك الرجيب جانبا من جوانب تدعيم المسرح إلا وشارك فيه وتعهده بالرعاية ، ودعا إلى حركة ترجمة لنقل المسرح الأوروبي إلى اللغة العربية ، إلى جانب مشاركته الفعالة فيما قدم في هذه الفترة من مسرحيات سواء على مستوى الفرق المسرحية أم على مستوى الأنشطة المسرحية بفرق المدارس . ومن الأعلام الذين برزت أسماؤهم في مرحلة النشأة وكان أحد النابهين في الميدان المسرحي المرتجل بخاصة محمد النشمي الذي قدم في الفترة ما بين ١٩٥٦ - ١٩٦٠ أي خلال أربع سنوات عشرين مسرحية ألفت جميعها ارتجالا .

والمسرح المرتجل ليس شيئا غريبا ، ففرق الارتجال معروفة عالميا ، وعبر العصور . ومعروفة كذلك عندنا في أنحاء الوطن العربي . وتبدأ عملية التأليف الارتجالي عندما يعثر أحد المسئولين عن الفرقة أو قائدها أو أحد العاملين بها أو المعجبين

بنشاطها ، على فكرة أو موضوع منتزع من الحياة الواقعية أو معبر عن قضية أو مشكلة من مشاكل المجتمع ، فتعرض الفكرة على الفريق مجتمعا . ويبدأ الفريق في استعراض الفكرة ودراستها ثم يعمل على تطويرها أو التعديل فيها حتى يضعها في الشكل الدرامي المقبول ، ثم يبدأ مرحلة أخرى هي التقطيع إلى فصول ومشاهد . وبعدها توزع الأدوار مع أعضاء الفريق . وقد يترك الممثل في بعض المواقف لإبراز قدرته على التعبير الفوري والإبداع النابع من لحظة الأداء ، أو ما يثيره الموقف من حركة أو كلمة . ومن هنا تصح الإضافة إلى النص ..

وهذا اللون من التأليف هو كما ترى يقوم على الجهد الجماعي ومع ذلك فقد عرف هذا النوع عندنا في مصر في كوميديات الكسار والريحاني وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم ، واستمر تيار الكوميديا الشعبية هذا في أقطار عربية أخرى وفي أشكال مختلفة .

ويعتبر محمد النشمي نجما من نجوم هذه العروض الارتجالية في الكويت ، وقد بذل فيها جهدا .. ظاهرا وملحوظا على مدى سنوات عرض فيها العديد من الكوميديات ، والكوميديات الشعبية بصفة خاصة ونستطيع أن نعتبره مؤسس المسرح الشعبي .

ثانيا : مرحلة الاستقرار وإنشاء الفرق :

بعد المرحلة الأولى التي انبثق منها مسرح الكويت بدأت مرحلة أخرى هي مرحلة النشاط المنظم الخاضع لإشراف الدولة التي اهتمت بإنشاء الفرق ولم تأل جهدا في تدعيمها ورعايتها وأنفقت عليها بسخاء فخصصت معونة ، للفرق الأربع الرسمية تبلغ مايقرب من عشرين ألف دينار .

ولاننسى أن نذكر هنا جهود زكي طليمات الذي كان أحد الذين شاركوا وأسهموا في بناء المسرح الكويتي بتقاريره وخطة عمله الذي استمر قرابة عشر سنوات . ومن جهود هذا الرائد الكبير دعوته إلى إنشاء الفرق المسرحية وبدأت بالفعل فرقة المسرح العربي تمارس نشاطها عام ١٩٦١ . ورأى زكي طليمات ضرورة قيام هذه الفرق لتقوم بنشاط يختلف عن نشاط المسرح الشعبي الذي كان منتشرا

قبلها والذي بدأ عمله من عام ١٩٥٦. وكانت فكرة زكي طليمات تقوم على أساس التنوع في العروض المسرحية ، فبينما تقوم فرقة المسرح الشعبي بعروض تنطق بلغة الشعب وتكشف عن صورته الحقيقية، وعن عاداته وتقاليده وما يجرى في حياته اليومية ، فإن على فرقة التمثيل العربي أن تنهض بعبء آخر هو إحياء أمجاد العروبة، والكشف عن مواقفها وإبراز بطولاتها عبر تاريخها ، وطرح هذا كله أمام شباب الأمة لتذكيره بماضيه وربط هذا الماضي بالحاضر والمستقبل ... وقد عمل بهذه الفرقة منذ إنشائها مريم الصالح ومريم الغضبان فكانتا طليعة العنصر النسائي في المسرح الكويتي ، وقام طليمات بتدريب أعضاء الفرقة على التمثيل وعمل على استكمال جوانبه العلمية. فأنشأ لجنة ثقافية ومكتبة واستكملت بذلك الشكل العلمي.

وقدمت فرقة المسرح العربي عروضاً من خارج الكويت ومن مصر بصفة خاصة فعرضت « صقر قريش » لمحمود تيمور ١٩٦٣ ومسرحية « فاتها القطار » لتوفيق الحكيم ، وهي من فصل واحد ، ومسرحية « عمارة محمد كندوز » للحكيم أيضاً ١٩٦٢. وقدمت المسرحيات في عرض واحد كما قدمت لمحمود تيمور مسرحية « المنقذه ».

أما العروض الكويتية للفرق فقد بدأت في عام ١٩٦٣ بأول مسرحية كويتية هي « استورثوني وأنا سحى » كتبها سعد الفرج وأخرجها طليمات ونهضت بالدور النسائي فيها مريم الغضبان ، وقام الممثلون الكويتيون بالأداء فكانت أول عمل مسرحي كويتي تأليفًا وتمثيلاً.

وفي عام ١٩٦٤ قدمت الفرقة أول مسرحية كويتية تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً .. وهي مسرحية « عشت وشفت » تأليف سعد الفرج لنجم المسرح العربي منذ بدأ تكوينه وقد واصلت فرقة المسرح العربي نشاطها، ومن نجومها المعاصرين فؤاد الشطي الذي حصل على جائزة الإبداع الكبرى في مهرجان بغداد عن مسرحية لسعد الله ونوس.

ثم انتقل التأليف والإخراج في المسرح الكويتي بعد ذلك نقلة بارزة عندما

أنشئت فرقة مسرح الخليج العربى فى منتصف الستينات .فقد شاهدنا فيها أعمالا ناجحة ومتطورة للكاتب والمخرج المسرحى صقر الرشود الذى كتب مسرحيات « أنا والأيام ، ١٩٦٤ و « الخلب الكبير ، ١٩٦٥ و « الطين ، ١٩٦٥ و « الحاجز ، ١٩٦٦ وشاركه بعد ذلك صديقة الكاتب عبد العزيز السريع . وقد عالج صقر الرشود موضوعات اجتماعية تكشف عن واقع الحياة والأسرة الكويتية بعد اكتشاف النفط وما تعرضت له حياة الأسرة الكويتية من تغيير فى السلوك والعادات ، وما تحولت إليه الشخصية الكويتية فى صورة نموذج مختلف تحت تأثير ما طرأ على الحياة الاجتماعية من تحول ، وما يبرز فيها من مشاكل نتيجة لذلك .

ومن أفضال صقر الرشود أنه نقل النهضة المسرحية إلى دولة الإمارات واستشهد فى حادث هناك . ومن فزسان مسرح الخليج الكبار عبد العزيز السريع الذى قدم أعمالا كثيرة للفرقة عالج فيها العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية ، ومن أشهر نجوم الفرقة محمد المنصور ومنصور المنصور وخالد العبيد . وإذا انتقلنا إلى الفرقة الرابعة من فرق المسرح وجدناها تكثر أن تنفرد وتتخصص فى العروض الكويتية، لذلك سميت فرقة المسرح الكويتى . ولكنها لم تلبث أن رأت بعد فترة من العروض الكويتية أن تفتتح خنئ المسرح العربى ، فقدمت مسرحيات لألفريد فرج ومحمود دياب وأخرج لها سعد أردش وكرم مطاوع ، واستعانت بنجوم عرب كبار مثل عبدالله غيث . وإلى جوار هذه الفرق الأربع أنشئت فرق القطاع الخاص، أشهرها فرقة عبد الحسين عبد الرضا وهو قطب من أقطاب الكوميديا الثلاثية فى الوطن العربى دريد لحام فى سوريا وعادل أمام فى مصر وعبد الحسين عبد الرضا فى الخليج .

وقد قام عبد الحسين عبد الرضا باختيار بعض المسرحيات العربية مثل رصاصة فى القلب لتوفيق الحكيم ، وحولها إلى عرض كوميدى تحت اسم « عزوبى السالمية » . ومن نجوم هذه الفرقة سعد الفرج الذى كان ضمن فرقة حنين عبد الرضا ثم انفصل عنه ، والفرقة تقدم أعمالا جادة تطرح .. العديد من المشكلات الاجتماعية، وتقوم أحيانا بتحويل المسرحية العالمية إلى مسرحية محلية مثل مسرحية (حرم سعادة الوزير) التى تحولت إلى عمل كويتى .

منه هم، أهم الفرق المسرحية التي ظهرت في الكويت في مرحلة استعراض المسرح وتطوره أداء وإخراجاً وتأليفاً ، وقد استطاعت هذه الفرق أن تحرز تطوراً يكشف عن نمو الحركة المسرحية بالكويت وازدهارها عبر خمسة وعشرين عاماً مرت على إنشاء هذه الفرق.

الاتجاهات الفنية :

الوقوف على الجوانب الفنية للمسرح الكويتي يحتاج من غير شك إلى دراسة متأنية وإلى وقفات تحليلية تدرس النصوص وتعمق بما تشتمل عليه من حقائق فنية. وتتبع خط التطور في مسرح الكويت وفق منهج تحليلي يستعرض هذا النتاج الزاخر ويحدد أبرز ملامحه واتجاهاته. وهذا يحتاج إلى بحث موسع ، غير أننا سنحاول هنا أن نشير إلى الخطوط البارزة أو الخصائص العامة التي تعين في فهم ملامح الصورة الكلية ولا تتعمق في الجزئيات.

من أهم الاتجاهات التي برزت الاتجاه الشعبي المعتمد على الارتجال والكوميديا الضاحكة والهادفة أحياناً ، والرامية إلى نقد الحياة أو المجتمع أو أفراد يخرجون على المألوف، فمن واجب الملهة أن تعاقب هؤلاء مخروجهم على تقاليد طائفة معينة أو ما يمليه الإدراك الفطري السليم، وتجعل من هؤلاء موضع سخيرة من الناس. وهي بذلك تكشف عما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطري السليم.

والى جانب هذا الاتجاه يسود اتجاه آخر لعله أبرز وأهم الاتجاهات في المسرحية الكويتية، وهو الاتجاه الاجتماعي الذي يرصد المواقف والقضايا والظواهر الاجتماعية محاولاً عرضها بأسلوب تحليلي نقدي، يكشف عن الواقع الكويتي وما طرأ عليه من تحول وبخاصة بعد ظهور النفط، فقد كان عاملاً في تغيير جذري في صورة المجتمع، وفي ظهور شخصية كويتية مختلفة في نظرتها للحياة، وفي اكتساب مظهر جديد ونمط سلوكي يناقض ما كان عليه في الماضي.

هذا بالإضافة إلى ما يعانيه من قلق نتيجة للاضطرابات السياسية في وطننا العربي، مما أدى إلى تمزق شديد في النفس يريد الأديب أن يكون متيقظاً

لتفاصيلها. وعلى الكاتب أن يعيش أزمات هذا العصر وأن يحاول إعطاء رؤيته وموقفه منها . وقد خاض المسرح الكويتي وغرق أحيانا في هذه الأزمات من خلال أعمال جادة على يد كاتبين مرموقين من كتابة هما صقر الرشود وعبد العزيز السريع. وقدما أعمالا تعتبر تطورا في اتجاهات المسرح وعروضه ، يمكنني حين أحكم على هذا التطور أن أذكر أربعة مقاييس أرى فيها أهمية خاصة هي : الاستكشاف ، الشخصية ، نقد الحياة ، الشكل .

وهذه المقاييس هي التي تحدد أبعاد هذا التطور عند الكاتبين الرشود والسريع. ويمكننا الآن أن نشير إلى بعض الأعمال الجادة التي استطاعت أن تحقق هذه المقاييس . ونبدأ بمسرحية « الخلب الكبير » لصقر الرشود ١٩٦٥ التي أهتم فيها بالأسرة الكويتية وهمومها وبالتحديد هموم المرأة الكويتية، ويتركز الفعل المتصل في هذه المسرحية على ما ترمز إليه لوحة معلقة على جدار الغرفة التي تسكنها عائلة (أبو خليفة) وهي تصور قضا أسود يضرب بمخلبه حمامة بيضاء . وواضح أن القط يرمز للبطش والحمامة البيضاء للوداعة والبراءة ، وفي المسرحية رمز آخر هو الطير الخبوس في قفص .

والموضوع يقوم على تصميم أب متمزمت يُصر على تزويج ابنته الصبية من عجوز في سن والدها، وتذهب كل المحاولات التي بذلت لمنع هذا الزواج أدراج الرياح .. ويتشدد الأب ويتمسك بموقفه النابع من كبرهائه وتسلفه وعناده . وينتهي الصراع بين الأب وأولاده وزوجته باستخدام السلاح ، يصوبه الأب نحو ابنته، وتنتهي المأساة حين تضغط البنت على زناد المسدس فتطلق رصاصة تقتل أخاها خليفة.

وفي مسرحية الطين (١٩٦٥) يعالج الكاتب مشكلة قرية من المشكلة السابقة هي مشكلة البنات الصغيرات حين يتزوجن من رجال طاعنين في السن . أما في مسرحية الصراع فإنه يكون بين الأجيال ، جيل الآباء وجيل الأبناء ، بين أهيون يتمسكان بالتقاليد وعدم اختلاط المرأة بالرجل ، وخضوع المرأة لما يأمرها زوجها خضوعا كاملا . والمسرحية تكشف عن هذا الصراع الذي يتراءى من خلال

رفض سلبى لا ينهض على تقويض الأفكار القديمة . وإذا انتقلنا إلى عبدالعزیز السریع لراه يقدم للمسرح أعمالا تتجه فی جوهرها إلى نقد الحیاة الاجتماعیة فی الكويت من زوايا مختلفة.

ومن هذه المسرحیات (الجوع) ١٩٦٤ - ١٩٦٥ و (لمن القرار الأخير) و (نفوس و نفوس) ١٩٦٩ - ١٩٧٠ و (ضاع الديك) ١٩٧٢ - ١٩٧٣ فف الجوع يطرح الكاتب مشاكل الكويت بعد ظهور النفط ويطرح من خلالها المآسى التى تقع ضحیتها أشخاص یهارون : أحدهم ینهار بسبب إحساسه بالضیاع والقهر الذى یمارسه الجیل السابق . وآخر یصاب بالجنون نتیجة للضغط الذى تفرض على الأسرة .

وفی المسرحیة نقد ظاهر لموقف الآباء وقسوتهم وشدة ظلمهم . وفی مسرحیة (فلوس و نفوس) یعالج الكاتب موضوع الثراء الفاحش وأثره على الناس فی الكويت ویتیر قضیة هامة هی ما انتهى إلیه سلطان هذا الفردوس الجدید الذى أصبح أمل كل إنسان فی عصرنا الحدیث وهو سلطان المادة الذى یوشك أن یسيطر على كل شیء عداه .

وقد حاول (السریع) فی مسرحیته « ضاع الديك » أن یعطى المشاهد صورة حیة من الواقع الكويتی وهو یقع بین تيارین لا یقل أحدهما قوة وتأثیرا عن الآخر ، وهما الأثر الخارجی من ناحية والمؤثرات الداخلیة من ناحية أخرى . وما ینشأ عن هذا الصراع من مفارقات ومآسى ، مثل تسلط الأب وتمرد الأولاد وضیاع الأم ، ثم ما نتیج عن ظاهرة الفتحاح الكويت على العالم الخارجی الذى تأتى منه ظاهرة الزواج من غیر الكويتیات . وقد أحرزت المسرحیة تقدما واضحا على ید صقر الرشود وعبدالعزیز السریع من حیث البناء والشخصیة .

واننى فی نهاية هذا التحلیل أرى أن الغضب كان سمة الكاتبین وهو سمة العصر ، كما كان التشاوم سمة العصر الأسبق عند الغریبین . ولكن مهما تكن حصیلة هذا الغضب فإننا نطمح فی وجود مسرح كویتى وعربى یحاول الخروج من الخاص والآتى الزمنى إلى المطلق وما یمكنه أن یتجاوز المناسبة . وأن یتوحد

المخرج والداخل في شكل المسرحية ويتراها " ربماسكا، وأن يجعل الكاتب من
الجسديات رموزاً للمجردات وتبرز لكل ظواهر الحياة وشعرها الحياة شارة تامة
تستقر فيها بأية الديمومة.

أهم المصادر

- (١) المسرح في الكويت ، خالد سعود الزيد ، الكويت.
- (٢) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، الدكتور محمد حسن عبد الله ،
الكويت،
- (٣) المسرح في الوطن العربي ، الدكتور علي الراعي.

من أعلام المسرح السعودي واتجاهاته

عندما بدأ كتاب مسرح العبث يكتبون مسرحياتهم كانت فى أذهانهم أهداف معينة نابعة من طبيعة موقفهم من الحياة ومن المجتمع الذى يعيشون فيه . ولم تكن ثورتهم على المسرح التقليدى من قبل التجديد فى حد ذاته أو مجرد الملل الذى أصابهم من الأشكال التقليدية، بل لأنهم وجدوا فيه وسيلة تحذره من الأساليب التى سادت الاتجاهين الرومانسى والراقى من جهة ، ولأنهم رأوا فيه كذلك الوسيلة الصحيحة التى يعبرون بها عن مجتمع مابعد الحرب ، مجتمع يسوده القلق والحيرة والعذاب والشعور بالخوف والنفور والانطواء .

هذه الظواهر الاجتماعية التى ظهرت بظهور مجتمع مابعد الحرب فى أوروبا جعلت الكتاب يثرون على أساليب النزعة الرومانسية فى المسرح من زاوية الشكل والمضمون معاً، فقد كان الكتاب الرومانسيون يهتمون بموضوعات بعيدة عن اهتمامات العصر وقيم لا تتفق مع ما بلغه الإنسان من تطور. فقد اهتموا بالجوانب الشكلية للغة والمصاحبات المسرحية ، من موسيقا ومناظر، الأمر الذى جعل الدراما ظلاً باهتاً للأوبرا على حد قول «وليم بطلريرتس» ثم ظهرت بعد ذلك المسرحية النثرية الواقعية الحديثة على يدى إبسن وشو من بعده ،، وكان ذلك بمثابة رد فعل للمسرحية الشعرية اللاهية عن الحياة ، إلا أن هذا النوع من الكتابة الدرامية قد أثار قضايا لا تقل أهمية عما أثارته المسرحية الشعرية من قبل ، فقد اهتمت بالجوانب المادية من الحياة حياة الإنسان ولمست جانب الحياة الذى يموج بالاضطرابات والاختلافات الاجتماعية والسياسية وغيرها. وامتألت أحياناً بالشعارات والخطب ، الأمر الذى جعلها نسخة من الحياة الواقعية ، وقد أثار هذا كله الشكوك فى مدى التزامها بمقتضيات الفن الصحيح. من هنا نشأت الثورة على هذه المدارس أو قل على المسرح التقليدى فليس هو مسرح هذا العصر ، فهذا العصر بتعقيداته ، كما يذهب أصحاب الاتجاه العبثى ، يحتاج إلى شكل جديد لا تعرض فيه قطعة أو شريحة من الحياة ، يجلس المشاهد لمشاهدتها ، وهو يعرف حلها أو نهايتها ، بل

أصبح واجب المسرح أن يلقي الضوء على بعض جوانب الإنسان الغامضة ، وأن يطرح علينا مشكلاته وأزماته التي يعاني منها كل يوم دون أن يجد لها تعليلاً مقبولا أو معقولا . فإن عرض المشكلة ثم تذيلها بالحل ليس هو مسرح هذا العصر في نظرهم ، وهو في رأى يونسكو أبعد الأشكال المسرحية عن الجمهور .

من أجل هذا اختار كتاب اللامعقول هذا الشكل الجديد لأنهم رأوا فيه مادة وعرضا جيدا للتوصل لأفكارهم ، أقول هذا لأن العاملين اللذين وقعا بين يدي من أعمال السيدة / رجاء عالم الكاتبة السعودية هما الأعمال التي تدور في دائرة هذا الفن المسرحي وأعني به مسرح العبث أو اللامعقول ، سواء كان ذلك في مسرحية البيات الزجاجي أو لوحة في ٣٦٠ كوة لوجه امرأة ، ففيهما معا في أدب بيكيت « ويونسكو » وجينييه وآرتورو أداموف حين أقاموا مدرستهم المعروفة في المسرح الحديث « بمسرح الطليعة » أو مسرح اللامعقول كما يسمونه أحيانا ، وهو مسرح يتصف بالتجربة والعقوبة ومواجهة مشاكل الإنسان ، وعلى الأخص مشكلاته الأساسية بوصفه إنسانا أعزل . منفصلا عن كل ما يحيط به من تفضيل الحياة اليومية واعطاء رؤية سوداوية تشاؤمية قائمة على تساؤل الإنسان السرمدي : من أنا ؟ من أين جئت وإلى أين أمضي ؟ ...

ولقد حافظت السيدة « رجاء عالم » على كثير من خصائص هذا الاتجاه من حيث الطرح الميتافيزيقي والمادى أو الواقعي للحياة ، وإن كانت هناك بعض الفروق في الأداء وفي تناول الأفكار وستعرض هنا لوجوه الشبه ووجوه الاختلاف بين الاتجاهين اتجاه ... مسرح اللامعقول واتجاه الكاتبة رجاء عالم في مسرحيتها « البيات الزجاجي » و ٣٦٠ كوة امرأة ..

أما وجوه الشبه فتبدو أولا في الموضوع الذي هو في جوهره التعرض لعبثية الوضع الإنساني وعدم الإيمان بالنظام الذي يخضع له هذا الوضع ، ثم بالشعور بالمرارة والقسوة ، ولكن هذه المرارة هي النتيجة التي لانعرفها . فالإنسان إما أن يبقى منتظرا في مواجهة الزمن كما هو الحال في مسرحية صمويل بيكيت « في انتظار جودو » أو نراه يفر من الموت ، فيصعد جبالا شامخة ، ويفرص إلى أعماق

سحيفة، يتمرد على الموت ولكنه فى النهاية يرتضيه ويسلم أمره إليه كما هو الحال فى القاتل بلا أجر «ليونسكو» . أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ، ويتردى فى سلسلة من الأكاذيب كما فى مسرحية «الخادماتان» لجان جنييه ، أو يقاوم الحرب والإخفاق بلا جدوى وحيدا أعزل فى قوقعة عاجزا عن التجاوب أو الاتصال برفاقة البشر كما فى مسرحية « الفوز لأرتور آدموف . ونحن نرى أن الكاتبة رجاء عالم قد طرحت قضيتين هامتين من هذه القضايا وتأثرت فيهما بما قرأت فى أدب هؤلاء الأعلام من مسرح اللامعقول :

القضية الأولى

تركز فى فكرة الانتظار التى رأيناها فى عمل هام ذائع الصيت، فى مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة « فى انتظار جودو » كما رأيناها فى مسرحية آدموف فبينما نرى بيكيت يجرّد انتظار الصعلوكين جوجو وديدى من كل دقائق الحياة اليومية وتفصيلها بهما فى طريق خلوى ليس به سوى شجرة جرداء ، نرى آدموف يفرق فكرة الانتظار فى كثير من التفاصيل ، تفاصيل الحياة اليومية ، مما جعل المشاهد ينجح إلى التفكير فى أمور جانبية لذلك كان التجريد عند بيكيت أظهر منه عند آدموف وكانت الميتافيزيقية كذلك عند بيكيت هدفا أوضح منها عند آدموف . فبينما ينحصر الانتظار عند بيكيت فى شيء مجرد نجد الانتظار عند آدموف يتجه اتجاها ماديا حين نجد بطليه ينتظران ، امرأة لاشينا مجردا ، ينتظران أملا دنيويا . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن الانتظار عند آدموف سينتهى باللقاء بينما لنجده عند بيكيت أبعد منلا .

أما كاتبتنا رجاء عالم فهى فى عرضها لفكرة الانتظار فى مسرحية البيات الزجاجى تقترب من آدموف فى أمرين : الأول : أن فكرة الانتظار عندها لا تنفذ إلى قلوبنا وعقولنا فورا كما هو الحال عند بيكيت بل تراها تختلط بتفاصيل منها الشعور بالملل والفراغ والاستسلام لليأس . وكل ذلك يتحقق عند المتقاعد والمرأة و المئات أيضا ، والثانى أن الاتجاه الذى ارتآه آدموف لنفسه بعد أن أمضى ثلاث سنوات أسهم فيها فى تدعيم تيار بيكيت ويونسكو، ونعنى به تيار المسرح الذى

يتصف بالتجريد والعمومية ، مراجعة مشكلة الإنسان بوصفه إنساناً أعزل منفصلاً عن كل ما يحيط به .. غير أن أداموف لم يشأ بعد ثلاث سنوات من السير مع رواد الطبيعة واللامعقول أن يسير فى طريقهم المحزن ، ففراهم يتردد عن فكرته الأولى ويخطو خطوة أخرى نحو ما يسمى بمسرح الحقيقة الانتقادية الذى يراه تطوراً نحو الإيجابية الاجتماعية . وهى خطوة جديدة بالتأمل والتطهر فى مسرح أداموف ، وهذا هو الذى جعله يقف من فكرة الانتظار هذا الموقف الإيجابى الذى يخرج عن سلبية انتظار بيكيت الذى لا ينتهى بأمل ، أو قل ينتهى بأمل مبنوس منه . ومن هنا نستطيع القول بأن اتجاه رجاء أقرب إلى تيار أداموف الذى يجنح إلى الحقيقة الانتقادية فلا يستغرق فى التجريد الخاص بل يطرح الجوانب الاجتماعية وبخاصة موقف المرأة التى تهتم بها رجاء بوجه خاص .

· القضية الثانية :

ومن قضايا المضمون التى تظهر واضحة فى مسرح رجاء عالم قضية مقاومة العجز دون جدوى ، ووقوف الإنسان أعزل منفصلاً وغير قادر على التجاوب أو الاتصال برفاقه البشر ، وهذه ظاهرة واضحة فى مسرحية « البيات الزجاجى » حيث شخوص الرواية فى حالة انفصال وبأس ظاهرين . يفصل الواحد منهم عن الآخر ويعجز الجميع عن محاربة الواقع أو الوصول إلى نهاية كريمة . وهى هنا تبدو متأثرة كذلك بمسرحية الغزو لأداموف .

اللغة :

وتشكل العنصر الثانى الهام فى أوجه الشبه بين هذه الأعمال التى رأيناها لرجاء وبين الاتجاه العبثى . أما رجاء فلفتها كلغة رواد المسرح الطليعى أو مسرح العبث فى التخلّى عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التى يتداولها الكتاب عادة فى التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم . فإن أهم ما يميز مسرح العبث هو التخلّى عن الأساليب العقلية والنقد الجدلى أو المنطقى لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق المائل فى الحياة . هذا بالإضافة إلى أن مسرح العبث لا يؤمن إلا بما يأتى من عالم اللاوعى على أنه السبيل المضمون للتعبير عن الحقيقة . أما عالم الوقع .. فهو

عالم ملئ بالكذب ، ولغة هذا الواقع لغة تطمس الحقيقة وتحجبها... ولعل قضية مصدر اللغة ومدلولها عند أصحاب مسرح العبث أن تكون أخطر القضايا في التجارب المسرحية التي عرفناها لهم ، فالمسرح هو تجربة لغوية تعمل على استحضار المخزون والترسب في أعماق الذات والتي يكون قد لقنها الكاتب في طفولته ، وتبقى محتفظة بتأثيرها وإيمانها فترة طويلة. وهى بذلك تكون عندهم أقدر من غيرها على هز مشاعرنا والتأثير فيها تأثيرا دافئا، ذلك لما فى هذه الكلمات المخزونة فى ذاكرتنا من المقدرة على إثارة خيالنا ، وبذلك يكون المخزون فى الكلمات أشبه بالمخزون فى الأساطير . ومع ما يبدو فى هذا الكلام من منطق فإن القضية تحتاج إلى دراسة للكشف عن رمزية هذه اللغة ومدى صلاحيتها للتعبير عن حقائق النفس، وحقائق الفكر ، ثم مدى كثافة هذه اللغة وشفافيتها .. وهل تتحول إلى ألغاز يصعب استخلاص دلالاتها ... وتبقى معتمة ومستقلة أم تتكشف عن أسرار يمكن فهمها واستنباطها كما نحاول الآن. المعروف أنهم يستعوضون عن لغة المنطق بما يسمونه عالم الحلم والصورة، أى التعبير عن خلال الحلم ، لأنهم ينظرون إلى مسرح العبث على أنه من آثار الرؤيا أو الحلم ، وأن النزول إلى الأعماق يفسح المجال لإيجاد طريق مفتوح حيث يستقون منه الصور والذكريات الخبسة التى تبعد عن كل ما يتصل بالمنطق .أو يخضع للعقل ، وهم فى هذا يرون أن العين الحاملة ترى من الحقائق ما لا يقل أهمية عما تراه العين الساهرة ، وأقوى الصور عندهم هى الصور التى تشبه الأحلام أو خواطر المرضى المحمومين شأنهم فى هذا شأن شعراء السريالية ، من هنا جاءت صعوبة اللغة واستغلالها على الفهم إذا نحن قرأنا قراءة تقريرية وحتى مع القراءة الإيحائية يجب الاعتماد على متابعة الصور ومحاولة إدراك الإحساس المنتشر بينها .فهذه هى المحاولة الوحيدة لاستكناه عالم الحلم الغامض. وبهذا تكون السبيل للوصول للخيط العام للمغزى التى تحاول المسرحية أن تصل إليه ممكنا .

فعلى الناقد أو المفسر للمسرحيات أن يدرك الرمز الذى ينطوى عليها عالم اللغة أو عالم الحلم فهى السبيل إلى معرفة أوضح للنفس الإنسانية.

تبقى كلمة أخيرة عن مسرحية راشد أحمد الشموانى «ابن رزق ليمتد» وهى

مسرحية تندرج تحت ذات التيار الذى عرضنا خصائصه وتفاصيله ، وإن كانت تختلف فى لغتها بعض الاختلاف فهى أقل غموضاً واستغلاقاً عن لغة رجاء ، لكنها تشترك معها فى الأساليب والأهداف التى يمكن حصرها فيما يأتى

١ - الأساليب الزائفة للحياة وعبثية الوضع الإنسانى.

٢ - الإحساس بالضيق وفقدان الثقة الذى ينشأ عن اختفاء المسلمات التى لم يكن يتطرق إليها الشك.

٣ - هيمنة الإحساس بالدهشة من الوجود الخيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة منه واخوف من إنسان هذا الوجود الذى يخفى فى داخله عالماً مفعماً بالزيف والكذب ، ومليناً بالبشاعة والمادية وبالجدب والموت والألية. ففكرة المسرحية تدور أساساً حول الفراغ الرهيب والفرع اللذين يسيطران على الإنسان نتيجة ضياع الحضارة العربية التى تتمثل فى الأرض والحصان والبيت والتراث الفنى والحضارى ،والتى تحولت إلى حياة يسودها الذعر من ضياع هذه المعالم الأساسية ، لدرجة أصبحت مواجهة الحياة الجديدة ، مع سيطرة الشعور بتفاهتها شبه مستحيلة أو على الأقل تصبح غايةً فى المرارة.

وواضح أن هذا الاتجاه بأشكاله المختلفة يسعى إلى التحرر من الأصول الثابتة فى المسرح التقليدى ، تلك الأصول التى تحرص على المحافظة على الحدث الواحد المتطور على طول العمل ، وعلى الحبكة الدرامية التى تتعقد وتفرج ، وعلى عرض شخصيات لنماذج بشرية تنمو وتتطور بتطور الحدث الدرامى ، إلى غير ذلك من أصول مسرحية معروفة تمثل فى مجموعها ما يسمى بالأصول الدرامية المتبعة عبر العصور . فكل عمل من هذه الأعمال إنما ينهض على فكرة معينة ، ويطرح تصوراً خاصاً لناحية من نواحي الحياة المعاصرة ، وهدفه أن يؤكد لنا أن هذه الحياة التى تعالجها لم تعد تقوم على منطق يسمح بفهمها وتصويرها. ولذلك كانت مهمة تقويم النص تنصب على مدى تحقيق المؤلف لهدفه من خلال طرح الفكرة وتناولها عبر المشاهد المختلفة . كذلك يتوقف تقويم النص على داسة الفكر الفلسفى المنتشر داخل النص ، وتحديد النظرة الفلسفية للحياة والى تشيع فى ثانيا العمل الدرامى .

قالنا : القصة

حول القصة والرواية

القصة كغيرها من الفنون هي محاولة الإنسان ، إذ يرى فوضى الحياة والتجارب، أن يفرض عليها نظاما يفهمه ، ويدرك منه مغزى ليعيشه وفكره قد يوجهه في حريته إذا كان حرا ، أو يثبته على عبوديته إذا كان عبدا.

وقد أثبت أدب القصة متأخرين ، فإن لأوروبا الآن أكثر من مائتي سنة مرت القصة في أثنائها في أطوار كثيرة ، وأضاف كل جيل عنصرا جديدا من عناصر بنائها الفني من سرد المبالغات إلى سيل الوعي والولولوج الداخلي ، من التسلية والعبث إلى استقصاء غاية الحياة . وقد انتعشت الرواية والقصة القصيرة بعد ازدهار المسرحية ، وكلتاهما بنت الحركة الانسانية التي تجلت عنها النهضة الأوروبية.

أما نحن فكان لنا مع القصة موقف حين أفقنا على حقيقة الفترة الراهنة ، شعر أدباؤنا الناشئون بفراغ في جزء كبير من تراثنا الأدبي أو بنقص في عناصر هام من عناصر فننا الأدبي ، وأنتد بدونه نشر بعدم السجام مع حاجتنا المعاصرة فالنصر فنانا إلى الغرب وشرعنا في كتابة القصة والمسرحية.

وحين فعلنا ذلك أوجدنا في الحقيقة أدبا هجيناً ، لكنه أدب لاغنى لنا عنه حين اقتنعنا أنه الأدب الذي يصور الحياة ، أو يمثلها ، وينفذ إلى قلب المشكلة الإنسانية . وبما أننا وقد اشتد وعينا الإجتماعي والسياسي ، نتعطش إلى فهم حياتنا ، أمسى هذا الضرب من الإبداع ضرورة ماسة.

وهذا لايعنى أن أدبنا العربي لم يكن يعرف القصة ، فمثل هذا الزعم لايمكنه أن يعكس الحقيقة طالما كانت ألف ليلة وليلة من نسج خيالنا . ولكن أسلافنا ، رحمهم الله ، لم يعدوا « ألف ليلة » أدبا ولم يذكر أحد من مشاهير نقادنا هذا الكتاب ، والعللة في ذلك هي أنهم لم يحترموا القصة بوصفها عملا فنيا أو لم يعرفوها بابا من أبواب الأدب الهامة ، وآثروا عليها التراجم والأخبار والرسائل أي

كل ماله جذوره الممتدة فى الواقع التاريخى دون أن يأبهوا كثيرا إلى ماهو رمز للواقع.

وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحا وتركيزا للحقيقة من النص المجرد ، هذا بالآضافة إلى كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوياتها ، ولاشك أنهم أهملوا ألف ليلة وليلة لأسلوبها وشعبيتها فهى من أدب السوق لا من أدب الخاصة.

فى حين أن التامل لحكايات ألف ليلة وليلة سيجد فيها مزيجا غنيا من الواقع والرمز . فهى تصور حضارة عصر معين ، وفى الوقت نفسه تكشف عن النزعات البشرية اطلاقا . فالكتاب فى جملته بحث عن السعادة ، والكثير مما فيه ضرب من الأحداث الخلمية تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق فى أحلام اليقظة.

ويكفى أن نقول إن مؤلف ألف ليلة وليلة قد استطاع أن يجعل من شهریار ، بعد أن فرغت شهرزاد من أحاديثها إليه ملكا أحكم وأعدل من ذى قبل . وبذلك دلل على الحقيقة التى ردها فى الغرب نقاد كثيرون وهى أن الأدب ينشط الخيلة ، والخيلة النشيطة تيسر على المرء إدراك حالات الغير ، وبالتالي تساعد على فهم الناس وحبهم . أى الأدب فى النهاية يعزز من محبة المرء للإنسانية فيخدم الفضيلة. (١)

هذه الآن هى قضيتنا الأدبية من جديد فإن أدباءنا بعد قرون طويلة من الالتزام بالشعر ، وجعله وسيلتهم فى تصوير الرؤية العربية ، فالشعر يصور بعض هذه الرؤية رمزيا وبشكل تركيبى نهائى - غير أنهم رأوا الشعر فى الأغلب لا يستطيع كما تستطيع الرواية أو المسرحية أن يصور الرؤى تصويرا تحليليا وموضوعيا بالإضافة إلى النفس الشعرى ذاته.

نحن إذن بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التى تيسرها لنا قدرتنا الشعرية . وبين الطاقة التصويرية التحليلية والنقدية التى نرجو أن تيسرها لنا قدرتنا القصصية.

(١) الحرية والطرفان - جبرا ابراهيم جبرا ص ٥٠.

وكلمة نقدية هنا مهمة فكل إبداع فى النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ فى خفايا المجتمع ، كما فى خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها ونقدها.

والصلة بين النقد الروائى وبين النقد الأدبى أمر وارد ، والفرق هو أننا فى الرواية ننقد كميات إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات . فى حين أننا فى النقد الأدبى نسلط مجهرنا على كميات فكرية تصويرية ولغوية. (١)

وخلاصة القول أن الفن القصصى يحتاج غير الشعر إلى دربة وتمرس وقدرة على التحليل الوافى للدوافع والأعراض الاجتماعية والسياسية وغيرها.

وضعف الرواية العربية مردها فى الغالب إلى القصور فى التحليل فى شتى أشكاله : تحليل الشخصية أو تحليل الحدث إلى عناصره المسببة ، أو تحليل الظروف المحيطة بالشخصية أو بالحدث إلى آخر ما هناك من أنواع التحليل التى يجب على الكاتب أن يمارسها تدريبا لبصره وذهنه وفنه ، فإذا عاجز عن التحليل كان يناؤه القصصى قاصراً.

وثمة نقطة أخرى يجب أن نذكرها ، وهى كما قال بعض النقاد : أن الأدب العظيم بحاجة إلى قراء ممتازين على مستوى العمل الفنى . ومعنى هذا أن القراء وهم هذه القوة المجهولة ، باستطاعتهم أن يخلقوا أو يخنقوا الفن العظيم ، أو الأدب العظيم.

وأنا شخصياً أعتقد أن الجامعة ماتزال حتى اليوم برغم جهودها الضخمة ، ماتزال مقصورة فى إنتاج القارئ الذكى المثقف الذى يستطيع أن يشكل قوة فى خلق الأدب العظيم ، ربما لاتكون وظيفتها خلق المبدع ، ولكنها يجب أن تخلق المتذوق.

على أننا يجب أن نعترف أن القصة والرواية فى مرحلتنا الأخيرة قد استطاعتا تسجيل طفرة واسعة ، وانهما حققتا وجودهما بشكل مشرف ، ويمكننا أن نزعم

(١) المرجع السابق ص ٥١ .

أنا كنا جادين في ثمارتنا ليهذين الفنين في مراحل التحضير والإعداد وفي مراحل الإبداع على السواء . أخذناهما على أنهما فن جاد لا تسلية عابرة . فعلى الروائي كما يقول هنرى جيمز أن يأخذ منه بروح الجدل لكى يحدو القارئ حذوه ويقول الناقد « لا يول ترينج » : إن الرواية بحث مستمر عن الحقيقة ، وأن بحثها هو العالم الاجتماعى ، ومادة تحليلها هي عادات الناس التى تتخذ دليلا على الاتجاه الذى تسير فيه نفس الإنسان .. ولهذا يتفاخر د. هـ لورانس بمهنته ويقول : بما أننى روائى فأننى أعد نفسى أسمى من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . فالرواية هي كتاب الحياة المشع الوحيد. (١)

والآن وبعد أن أتينا إلى القصة والرواية عن طريق تقليدنا لأوروبا زمننا ما وعن ضرورة . علينا أن نتذكر أيضا أننا فى هذا المجال قد أصبحنا بناء فن خاص بنا نستطيع أن نعبر به ونستفيد منه على غرارنا . وهنا تأتى عالمية الأدب العربى من خلال خصوصياته ، فكتابنا الكبار من أمثال تيمور ويوسف ادريس ونجيب محفوظ وغيرهم ، كان همهم الأول تحقيق الخصوصية النابعة أولا من واقعنا العربى أو المصرى ، ثم من خلق ملامح الواقع الخاص الذى ينعكس على العمل الفنى فيخلق عليه طابعا متميزا ذا ملامح تراثية وأصيلة . وهنا تكون أصالة قصصنا وهنا كذلك تكون عالمية قصصنا ، هذا ما رأيناه عند تيمور الذى يختلف عن يوسف ادريس الذى وضع نصب عينه منذ أول لحظة هدفا أن يصنع قصة مصرية لحما ودما ، وأن يسكب من خلالها فكره ورؤيته للحياة والمجتمع . ورأينا نجيب محفوظ يتجه إلى عالم ثالث فيه خصوصيات فنه كما فيه البحث الدائم عن شكل خاص لعالمه القصصى . لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الأسلوب وينسحب على صلته بترائه أيضا . فحكاياتنا الشعبية وتراثنا الفكرى فيه دفع لقدرة الكاتب فى اتجاهات قد لا تكون فى حسبان ، ولكن ذلك لن يضمن التميز أو الأصالة لأحد : فالتميز والأصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لا تخصى .

ولكن كل ما نريد الوصول إليه فى مرحلة تطورنا هذه أن لدينا أساليبنا القصصية ولدينا أفكارنا التى هي جزء من أساليب وأفكار العالم جزء من حضارة الإنسان .. ولسنا قلقين والحمد لله .

(١) المرجع السابق ص ٥٢ .

والذى نعرفه جميعا أننا أتينا أدبى الرواية والقصة القصيرة متأخرين نسبيا فإن لأوروبا الآن مايقرب من مائتين وخمسين سنة يمرّ فيها الفن القصصى بأشكاله المختلفة وبأطوار متعددة ، وأضاف كما قلنا كل جيل جديداً إلى عناصر الفن الروائى من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية والعبث إلى استقصاء غاية للحياة إلى غير ذلك .

وعلى الرغم من أننا بدأنا متأخرين عن هؤلاء إلا أن الفنان الروائى والقصصى قد ازدهرا عندنا منذ أوائل هذا القرن آزدهاراً يجعلنا إذا أرخنا لأدبنا الحديث أن تفاخر - عدا الشعراء - بأعلام من أمثال هيكل والمازنى وتوفيق الحكيم والعقاد وطه حسين ، ومحمود تيمور ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، ومن جاء بعدهم ممن حملوا نهضة هذين الفنانين . واستطاعوا أن يحققوا علامات بارزة . وخطى وثقة وسريعة بل قلّ مُشرّفة فى مجال الرواية والقصة القصيرة . ولانسى أن نشير إلى تطور الفن الروائى المعد للتصوير المرئى أو البث المرئى - إذا صح هذا التعبير - عن طريق الشاشتين الصغيرة والكبيرة وعلى رأس المبدعين فى هذا الفن الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة ، الذى يدفعنا إلى شعاب كانت مجهولة ، شعاب من الدهشة والمعاناة والنشوة . ولعله من الكتاب القلائل عندنا الذين برعوا فى إعادة خلق الواقع فى شكل متنام وكامل ، مؤكداً على واحدة من القضايا الهامة التى يوليها النقد اليوم الكثير من العناية وهى : أن يكون عملنا الإبداعى نتيجة لوعى أصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان ، وسعى دءوب لإيجاد الأشكال الفنية والشخصيات القادرة على التعبير عن هذا الوعى .

وحين تطورت الرواية وخرجت من متاهات الحياة ومحاربة الاتجاه الرومانسى للشر والدفاع عن الفضيلة ، أصبح همها البحث فى متاهات المجتمع ومتاهات المدينة .. ثم تحول البحث إلى متاهة هى رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والذهن والوعى واللاوعى .

وهكذا نجد أن الرواية قد أخذت تنمو وتتجدد بنمو المحاولات المختلفة التى طرأت عليها .

ففى كل رواية عظيمة يتناول الفنان اللغة كمادة حية ، ويسعى فى تطويرها لنوع إحساسه بالحياة : الألفاظ ، الجمل ، زاوية النظر ، الحوار ، المونولوج الداخلى وكلها وسائل تقنية لتحقيق الأسلوب الذى يدرك به الروائى هدفه .

ويقول جبرا :

والروائى فنان يعنى بجماليات فنه وتحقيق أعلى نمط محكم من الإبداع ، لكنه إلى جانب كونه فنانا فهو يجمع إلى الفن صنعه المورخ والمفكر لأن حوادث قصصه ، وإن تكن من صنع الخيال ، ماهى إلا انعكاسات أو رموز لحقيقة عصره أو تركيز لمعانيها أو إضفاء لرؤى خاصة على موضوعه الروائى . والروائى حين يحاول تجسيد الحقيقة الإنسانية بحابه بحكم الضرورة - الوضع الإنسانى ، ويسعى فى تحديد موقفه منه . وهو نادراً ما يستطيع أن يحدد موقفاً نهائياً ، أو أن يجد حلاً لأزمة الإنسان المعاصر ، ولكنه يطرح البحث والسؤال والاستقصاء ، وهو يدفع بأبطاله بين جذران المتاهة البشرية .

أما الرواية التى لاتزخذ مأخذ الجدل من الروائى ، أو يبقى طابعها الأوضح طابع اللعبة والتسلية . فلن يكون لها شأن بين فنون الأدب الجاد .

محمود تيمور

ملاح من فنه القصصى

إن حديثنا عن محمود تيمور بعد هذه السنوات التى مرت على غيابه هو تعميق للحقيقة التى تقول بأن جديد الأدب الحقيقى يعانق القديم الحقيقى ، وأنه ليس فى مد الأعماق الإنسانية قديم ولا جديد ، بل هى حركة مستمرة تشير إلى جدارة الإنسان وعمقه ورحابه فكرة ورؤيته ، بغض النظر عن زمانه وعصره ورجاله .

فالأدب الحقيقى ، وخصوصا فى عصرنا الحديث ، هو أدب الحركة صوب إنسانية جديدة وآفاق فى الرؤية أكثر عمقا وتطورا .

والكاتب المجدد هو الذى يتجه نحو المستقبل مدركا أن كل جزء من العالم لا يعرفه جزء آخر من نفسه لم يكتشفه بعد . من أجل ذلك كان أدب تيمور - وهو - من رواد القصة العربية فى عصرنا الحديث - حركة مستمرة فى مد الأعماق الإنسانية قديمها وحديثها .

ونحن نخطئ إذا تصورنا أن ريادة محمود تيمور القصصية وثرته الأدبية كانت مجرد حدث تاريخى توقف عن الفعل والانفعال ، أو مادة منتهية أو زما ميتا ، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة . فليس من شك أن رؤية محمود تيمور الإبداعية وريادته فى عالم القصة إنما هى حركة كل جيل يقود حملة العصيان على معوقات الحياة والإنسان ، على كل فكر تصلبت شراينه ، وأدركته الشيخوخة فأصبح ثمرة من الخشب لا عصير فيها .

وعندما بدأ الإنسان العربى يسترد وعيه الوجودى والسياسى ، ويسترد تفكيره المحجور عليه فى مطلع العشرينيات ، كان على الفكر العربى أن يتقدم نحو المستقبل ويتدفق مع الحياة ، أو يدفن نفسه فى ضريح التاريخ ويتحول إلى ذكرى .

ومن هنا ينبع مجد الرواد العظام الذين قادوا حركة التحرر والازدهار والثقافة فى مصر والعالم العربى ، فكان منهم طه حسين والعقاد ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وغيرهم.

من أجل هذا لم نكن مغالين حين قلنا إن جيل هؤلاء الرواد لم يكن مجرد حدث تاريخى توقف عن الحياة أو زمنا ميتا منتهيا ، ذلك لأن أعمال هؤلاء الرواد ما تزال تنفس فى أفعالنا وأقوالنا ، وستظل كذلك إلى آمامد من الزمن بعيدة.

لقد مضى على القصة فى أوروبا أكثر من مائتى سنة أصبح فيها التقليد الروالى والقصصى له شأنه ورصيده . وقد مرت القصة فى أثناء هذه الفترة الطويلة بأطوار كثيرة ومختلفة ، وأضاف كل جيل وكل عصر إلى بناء القصة الفنى عناصر جديدة فى التقنية ، من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية وأزجاء الفراغ إلى الرواية النافذة والاستقصاء فى غاية الحياة ، والتعبير عن قيم الحياة والإنسان.

وكانت الرواية كغيرها من الفنون هى محاولة الإنسان حين يرى الفوضى تنتشر وتستشرى فى مجالات مختلفة من الحياة ، كيف يجد طريقه محاولا أن يفرض على الحياة نظاما يريجه ، ويجد فيه مغزى لعيشه وفكره ، يوجهه لحيته إذا كان حرا.

وما كاد القرن الثامن عشر يطل علينا ويمضى إلى نهايته حتى ظهرت حركة الرومانسين الداعين إلى الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية ، وكانت أهم صفات تلك الحركة هى الوعى : الوعى بالذات وبطاقات النفس وبقوى الحياة ، وقد نشأ عن ذلك أن أصبح الشعور يوازى التفكير ، والنظرة الداخلية المستبطنة توازى التعليل ، وصار الخيال فى مساواة مع العقل بل ربما زاد أهمية.

وهذا الوعى بالذات هو الذى جعل الشخصية الإنسانية والاهتمام بها يصبح عند الرومانسين أهم من (الحدث) ، مما جعل الروائين والقصاصين يوجهون عنايتهم إلى إظهار العلاقة الإيجابية بين الحدث والشخصية . الأمر الذى جعل النقد ينظرون إلى مأسى شيكسبير نظرة جديدة. فبعد أن كانت مأسى شيكسبير تقدر

تقديرًا خاصاً وتعظيم لما فيها من عرض عميق للحياة، جعل النقاد يعظمونها لما فيها من شخصيات تتجسد فيها الحياة.

ومن صفات الحركة الرومانسية الدعوة إلى الانعتاق لذلك كان من الظواهر البارزة في قصصهم، الصراع بين الفرد وبين التقاليد الموروثة والأحكام القائمة. وقد تطور عندهم هذا لدرجة كان يتحتم على الصراع في القصة أن يطلب الانطلاق، انتصاراً للإنسانية. ثم تفرعت الرومانسية بعد ذلك إلى اتجاهين أدبيين أخذ كل منهما ينفصل عن الآخر وما يزال يتطور إلى الآن. أما الاتجاه الأول الذي نشأ من إحساس الأرستقراطيين أو أفراد الطبقة العليا في المجتمع الذين بدءوا يحنون إلى عصر كان النظام فيه ثابتاً وكانوا هم فيه أسياداً. فظهرت روايات وقصص هي ضرب من (الفانتازي) أو الخيال الحالم مدعومة بالقصور والقلاع والفرسان والنسلاء والمكايد الجنسية المعقدة، تطورت بعدها إلى قصص تاريخية كروايات ولتر سكوت ودوماس أو إلى نوع من الأدب الفانتازي الجنسي، قد يسمى بالأدب الرمزي. من أمثال جيمس جويس، ووليم فوكنر (في الصخب والعنف)، ود. ه. لورنس.

أما الاتجاه الآخر الذي نشأ عن الوعي الرومانسي فكان ذلك الذي تبعه أبناء الطبقة الوسطى، وكان أبرز سمات كتابها أن يطوروا الحياة كما هي ليتبعوا سير أبطالهم في تقلبات حياتهم وأيامهم ورحلاتهم الاجتماعية ويرسموا نهوض الأسر وسقوطها لأسباب، إما إخلالية أو روحية.

ومن هذا الاتجاه الأخير نشأ القصص الواقعي وهو نوع من الأدب تلعب فيه المادة وعادات المجتمع دورين خطيرين متكافئين.

وقد عدَّ إميل زولا أبا لهذه الحركة، ومع ذلك فإن الروائيين الأمريكيين في هذا القرن يعتبرون إلى حد كبير من أفضل من يمثلون هذه الحركة من أمثال درايستر، وكولد وجيمس فارل، وهمنجواي وغيرهم كثيرون. (١).

(١) الرواية الإنسانية - جبرا إبراهيم جبرا - الحرية والطرفان ص ٤٦ وما بعدها.

غير أن هذا التيار الواقعي لم يلبث على نمط واحد بل تطور من تصوير العنف والسادية والجنس إلى أدب يسعى إلى تصوير الحياة والنفاذ إلى قلب المشكلة الإنسانية.

وقد أفقنا نحن أدباء العرب على حقيقة الفترة الراهنة . وشعر أدباؤنا بالحاجة إلى الانسجام مع حاجاتنا المعاصرة ، فشرعنا في كتابة الرواية والمسرحية . كما أدرك أدباؤنا في مطلع هذا القرن، بعد أن اشتد وعيهم الاجتماعي والسياسي أنه لابد من السعي إلى القصة التي تكون وسيلة فعالة لفهم حياتهم وأمست تمثل هذا الضرب من الإبداع الذي لاغنى عنه ، والذي يعتبر اليوم ضرورة ماسة .

وبعد فماذا يمثل محمود تيمور من هذه الاتجاهات التي ذكرنا ؟ وأين يقع فنه بين كتاب القصة ؟

إن الفترة القصيرة التي عاشتها القصة في حياتنا المعاصرة قد طرحت لدينا عدة اتجاهات ، قد تكون متميزة على الرغم من التداخل الكبير بينها . فربما إتجهت النظرة السريعة إلى الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جورجى زيدان ثم جاء فريد أبو حديد فجدد من معناه ، وحدد من وسائله في « الملك الضليل » و « زنوبيا » ثم تبعه في ذلك على أحمد باكثير في « اخناتون » و « سلامة القس » ، وجهاد . كما أن لدينا القصة التحليلية التي تمثلها « سارة » للعقاد ، ثم يأتي توفيق الحكيم بما يسميه النقاد أدب الفكرة ، في حين يخرج علينا طه حسين بأدب آخر يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه .. وأخيرا لدينا الأدب الواقعي الذي برع فيه محمود تيمور . فإذا صح هذا التقسيم من الناحية الشكلية فما أظن أننا نستطيع أن نزعم أن بين هذه الاتجاهات فواصل حادة ، فالتداخل من الناحية الفنية أمر واقع ، إذ قد يكون في القصة التاريخية تحليل دقيق ، وقد نظفر في أدب الفكرة بشخصيات واقعية ، كما لا يخلو واقع تيمور من نغمات شعرية وخيالية أحيانا .

غير أن واقعية محمود تيمور لا تبقى جامدة على وتيرة واحدة ، ولذلك تستطيع أن تجدد في واقعته ما تجده في بعض الأعمال الكلاسيكية التي تنال الإعجاب من قارئيها ، بالرغم من تقادم الزمن عليها إلا أنها أعمال واقعية على حد تعبير « ناتالي

ساروت ، ومع كونها واقعية فإن كتابها مهما تكن رغبتهم فى إتباع معاصريهم، أو إصلاحهم أو تعليمهم أو تحريرهم، فهم يعكفون على شىء واحد أساسى هو أن يقتنصوا بكل ما يستطيعون من الصدق ، ويفحصوا ما بين أيديهم بأقصى مألديهم من حدة الرؤية. ولعل هاتين الصفتين هما من أبرز مألدى محمود تيمور من الصفات الفنية. أنه يذل أقصى مألديه من الصدق فى فحص كل ما يراه بأقصى درجة من حدة الرؤية : نعم الصدق وحدة الرؤية هما سمتان بارزتان فى فن محمود تيمور ، وهو فى هذا شبيه إلى حد كبير بما تركته الأعمال الكلاسيكية فى نفوس قارئها ونقادها . وهذا ملمح هام من ملامح أدب تيمور نراه شائعاً فى معظم أعماله القصصية . فهو من هذه الناحية كلاسيكى العصر الحديث إذا صح هذا التعبير.

وثمة ظاهرة أخرى سائدة عند تيمور وهى إحكام البناء ، والاهتمام بالشكل ، ومراعاة الدقة البالغة فى الحفاظ على عناصر البناء الفنى فى صرامة وإتقان وأناقة ظاهرة ، وكثيراً ما كان النقاد يأخذون عليه حرصه الشديد على سلامة البناء واكتماله وبدل أقصى الاهتمام فى تحقيق ذلك . واعتبروا أن كل هذا كان على حساب المضمون الذى نعتوه بأنه كان « يكسو أفكاره الواقعية القديمة أثراباً من الطنطنة اللفوية لاتتلاءم مع بساطة أفكاره ، كما يحاول اللعب بأفكار رومانسية لا تناسب خياله » (١).

والحقيقة أن تيمور برغم تفوق الشكل عنده والإعلاء من قيمته لم يكن المضمون لديه شيئاً ثانوياً ، بل لقد استطاع أن يصل فى تجاربه القصصية إلى درجة عالية من التوازن بين الشكل وما يحتويه . واعتقد أن الخط العام المصاحب لأعمال تيمور القصصية يمكن تحديد خطوطه - فيما نتصور - فى النزعة إلى فهم النفس والشخصية والوضع الإنسانى ، واختراق معانى الظلم والقسوة والشر ، والتطلع إلى العدالة والحب . وأظن أن هذه هى أبرز المعانى التى تنتشر فى كتاباته . وهى جميعها مضامين تتطلع إليها القصة والرواية ، وتجعلها موضوعات لها برغم التفاوت فى الأشكال والتباين فى المدارس أو فى التركيب الفنى للعمل .

(١) دكتور عماد - الأدب فى عالم متغير ص ٥٦ .

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى فن الكتابة القصصية عند تيمور بعد أن أشرنا إلى الاتجاهات العامة في واقعية تيمور، فإننا نستطيع أن نقف عند ثلاثة ملامح بارزة في فن كتابة القصة عنده :

أولها : صراع محمود تيمور الفكرى الذى اختاره عن عمد ليكون أساسا لمعظم كتاباته فى عرضه للحياة فى مجالاتها المختلفة، اجتماعية وسياسية واقتصادية ونفسية . اختار الكاتب الصراع الفكرى ، وكان من أوائل من فتحوا هذا الباب لأنه عنده أمتع وأغنى . فعالمه عالم الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل أخطر ما فيه هو أنه أول من نقل الصراع فى القصة من مجالات العاطفة والجسد والحس إلى مجال الفكر . فلم يهدف إلى إثارة الانفعالات بقدر ما كان همه أن يتعمق الأحداث والشخوص. لكى يتيح لنا عرضا عن الإنسان والمرحلة التى نعيشها فى تعقيدها وتشعب مشاكلها.

أما الملمح الثانى فيتصل بشخصيات تيمور : فعلى الرغم من أن شخصيات قصصه فى جوهرها تجسم الأفكار والاتجاهات فإنها كانت دائما أكثر من مجرد صور معحركة، أو تماثيل جامدة أو بوقلات . إن شخوص تيمور كانت حية لها سماتها وخصائصها وقسماتها الفريدة، على الرغم مما تحمله من أفكار. فهى تكشف إلى جانب الفكر عن السمات النفسية والصفات الإنسانية المميزة للشخصية.

خذ مثلا شخوص تيمور فى قصة « نداء المجهول » وتأمل كيف رسم تيمور شخوص روايته التى تتألف من عدة صور، وهى صور متحركة أمامك تحركا يجسد حقائقها النفسية. فهم شخوص جمعتهم مصادقات الحياة فى فندق. فالشيخ عاد صاحب فندق فى لبنان قد تعود أن يظهر أمامنا بملابسه الشرقية والجبب الحبرية الفضفاضة الموشاة بالقصب، دائم الابتسام يروح فيها ويفدو بمشيته الهادئة المتزنة، ووجهه القصيح المشرق، فتخاله سبطانا من سلاطين ألف ليلة ..»

فإذا تركنا الشيخ عاد إلى كعبان فستجد للكاتب فى تصويره دقة رائعة ممروجة بسخرية تكشف عن نواح تحدد ملامح الرجل النفسية وعاداته اليومية فى خطوط.

بارعة ونافذة. فالأستاذ كنعان ذو الرقبة المجددة الناحلة كرقبة النسر الهرم يجمع بين طابعين أخلاقيين متناقضين فبينما هو نظير مكابرتة الساذجة نراه يظهر هلعاً واضحاً عندما تصل الجماعة فى رحلتها فى الجبل إلى مغاور مخيفة . « ولعل له العذر فى ذلك فقد تكالبت عليه الخن فانهارت به الصخور مرة وجرح » (١).

فإذا انتقلنا إلى شخصية « مس إيفانز » وهى سيدة إنجليزية قليلة الكلام محبة للعزلة جاءت إلى لبنان عقب تعرضها لأزمة نفسية ، أوحى إليها بفلسفة عارضة فى الحياة . وقد استطاع الكاتب أن يوازن بين الواقع النفسى لشخصية مس إيفانز وبين ماتراه أمامها من واقع حتى شابه الداخل النفسى الخارج الزائف الذى يجرى أمامها. فهى وإن كانت فى رحلتها هذه تسعى إلى الاستمتاع بالزخارف البراقة التى لم تكن إلا بريقاً لامعاً لا يمسىء عن روح حقيقية ، وهذه بدورها استطاعت أن تكشف لها عن حقيقة المجتمع الذى يحيط بها ، حيث ظهر لها زيفه وباطلة .. « وثقت بدياننا هذه فأودعتها أعز ماتملك .. أودعتها قلبها .. ولكنها ردت إليها هذا القلب مطعونا .. فكرهته ديانا كرهتها ..

وثمة ظاهرة أخرى فى رسم تيمور لشخصياته تكاد تكون ظاهرة ينفرد بها بين كتاب القصة وهى التعاطف الإنسانى الذى يخلطه الكاتب على شخصه بفض النظار عن طبيعة الشخصية التى رسمها . إنها فى منظمها شخص ، تبحث عن روايتها ، وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعى والنفسى .. وقد أراد تيمور أن يضع يده على حقيقة أن كل كائن سواء « أكان وغداً أم قديماً ، عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه . فالرغد أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سايماً أو مقبولاً . ولا يستطيع المجتمع فى نظر تيمور أن يقتلج الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . هذا ما فعله تيمور عندما عرض هذه الصور الحية ، ولم يثب ليوجه ثنائى ، وهجومه للأشرار أو الأوغاد . وخير مما يمثل هذا الاتجاه عند أئمة « رأى الله » ذلك الذى تمرد من شرير قاتل إلى ولي من أولياء الله يجلس لآتيه الناس يتبركوا به ويلتمسوا عنده الشفاء من أمراضهم ، وقد

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٤٠.

اكتشفه ضابط كبير من ضابط الشرطة ، اكتشفه فجأة ، وبمحض الصدفة عندما سعى إلى مكانه باحثاً لديه عن شفاء لمرض استعصى عليه .. فلما عرف أنه المحرم الذى طالما أعياه البحث عنه سنوات طويلة .. خرج من صفوف المرضى وترك الشقى يزاول عمله فى شفاء الناس دون أن يقبض عليه أو يقدمه للمحاكمة.

وكانت القصة عرضاً عاماً لشخصية فريدة ولكنها تعبر عن هذا الاتجاه عند تيمور ، وهو أن كل كاتب سواء أكان وهذا أم قديساً عنده ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه . كما أن تعاطف الكاتب مع شخصه يتجلى كذلك واضحاً فى رسمه لهذه الشخصية . والشاهد على ذلك كثرة فى مجموعته القصصيتين : « شفاء غليظة » و « تمر حنة عجب » .

أما الملمح الثالث فهو أسلوب تيمور فى الكتابة . فمن أبرز ما يتسم به أسلوب تيمور الأسلوب المبسط العذب الذى تحمل لفته إيقاعها وتوترها وحرارتها من روح الكاتب وشخصيته وتنظم عنده الأفكار فى ترتيب منطقي ، وتسلسل طبيعى أعاد . ومن هنا نجح كاتبنا فى خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه ، وفى إبقاء هذه الصلة حية إلى اليوم .

هذا فضلاً عن سمة الإخلاص المنقطعة النظير التى كان يتحلى بها مع تواضع جرم ، إخلاص الكاتب لعمله وكلمته ، وللجماعة التى يقاسمها حديث النهار ونخيز المساء . ولوطنه الذى هاش دائماً ورثاً أحضر فى ضميره وثار حاججة فى عيونه

وبعد فهذه بعض ملامح فى فن تيمور القصصى ما يزال المجال أمامها متسعاً لأزيد من البحث والدرس . الذى يحقق مزيداً من الشغل والعمق ، ولكنها مجرد إشارات أو لمحات قد تضىء بعض المعالم التى تفرد لأزيد من الفهم والإيضاح .

نجيب محفوظ

١٩١٢ - ...

من أبرز العوامل التى ساعدت على تطور أدب نجيب محفوظ القصصى وعالمه الابداعى أنه مثال للرجل الدءوب الذى يعمل وفق خطة رسمها لنفسه منذ البداية ، ووفق ذهنية تؤمن بقيمة العمل الفنى وحاجته إلى الصبر والإخلاص والمثابرة ، بل النضال والتحمل إذا لزم الأمر ، ثم النظام والالتزام ، وهما عنصران أساسيان فى نجاح الكاتب وتحقيق أهدافه .

إلى جانب هذه العناصر ثمة عناصر أخرى تنبع من شخصية نجيب محفوظ : أهمها صدقه مع نفسه ، فهو لا يعرف المواربة ، برغم الظروف الكثيرة التى أحاطت بحياتنا الاجتماعية والسياسية عبر الخمسين سنة الأخيرة ، وهى ظروف كانت تحتم على الكاتب أحياناً أن يلتزم بسياسة التفاضى وغطى النظر ، أو أن يخشى الجهر والتورط ، أو أن يتفادى التعرض فى كتاباته لمشاكل الشك والصراع الداخلى والنقد المترتب عليه خوفاً من الضغوط الاجتماعية أو السياسية .

كان نجيب محفوظ برغم هذه الظروف التى مرت فى حياتنا ، وهى ظروف كانت تصل أحياناً إلى حد القهر الذى يفرض الخوف والجبن والاستكانة والتفاضى ، نقول برغم ذلك فقد كان نجيب محفوظ - إلى حد كبير وبراعة ومهارة - ناجحاً وقادراً على أن يخلص فى قوله إلى نفسه ورايه .

وكان هذا العامل الأخير من أهم العوامل التى ساعدت على تحقيق حرته وبروز شخصيته وفكره فى كل ما كتب . فعلى الرغم من عدم توافر الحرية السياسية فى بعض مراحل حياتنا الأمر الذى كان يعوق الكاتب ويخلق جواً من الخوف والتوجس ، كان الناس يعيشون فيه سنة بعد أخرى ، إلى أن اعتادوه وألفوه حتى أصبح الجبن العقلى أحياناً ميزة من ميزات حياتهم وهم لا يشعرون .. على الرغم

من ذلك فقد استطاع نجيب محفوظ أن ينجو بنفسه وحرية بطريقته الخاصة ،
معتبداً أحياناً على أساليب فنية من الرمز والإيحاء للتعبير عن رأيه وفكره بأمانة ،
متخطياً الحواجز والعراقيل .

فإذا انتقلنا من العوامل الشخصية والحياتية إلى العوامل الفنية فإننا نستطيع أن
نحدد بعض المظاهر العامة التي ساعدت نجيب محفوظ على بلوغه هذه المكانة
التي حققها محلياً وعالمياً ..

من هذه المظاهر الاشتغال بالأدب ، وانقطاعه للكتابة القصصية هذه السنوات
الطويلة قد أكسبه مَخيلة نشيطة وحية بل متدفقة . وهذه الخيلة النشيطة قد يَسَّرَتْ
له القدرة على معايشة الغير ، وإدراك حالاتهم ، وبالتالي فهمهم وحجمهم في وقت
واحد . لذلك كان أدب نجيب محفوظ في معظمه يكشف عن محبته للإنسانية ،
إذ كان حرصه شديداً على التوجه إلى الإنسان فيما يكتب متفاعلاً معه ومحباً له .

وهو بهذا الاتجاه وبطريقة غير مباشرة يخدم الفضيلة ويدعو إليها ، وذلك برغم
الثنائيات التي تملأ عالمه الفني ، والتي تجمع بين قطبين في الحياة : الجماعة والفرد ،
الخير والشر ، المؤمن والمتشكك ، القانع والثائر ، الراض والمستسلم ، بين الإيمان
بقومه ومصريته والإيمان بعزة الإنسان . ومع ذلك فقد كانت هذه الثنائيات هي
منشأ التوتر والقلق ، ومنشأ الصراع الأخلاق في أدب نجيب محفوظ .

وهذا يجرنا إلى مؤتمر آخر في تحديد أهم المضامين التي شغلت الكاتب وحددت
ملامح عالمه ، فقد جاء نجيب محفوظ بعد فترة طويلة من التجارب التي سبقته ،
وبعد أن استقر مفهوم الرواية ، وبعد التخطيط قروناً في خضم السفسطات اللغوية .
بعد هذه المراحل من فن الكتابة أدرك نجيب محفوظ أن عالم اليوم ، بعد التطور
الذي حققه فن الرواية في القرن العشرين ، هو عالم لا بد فيه للكاتب أن ينزع إلى
محاولات جادة في فهم النفس والشخصية ، والتعمق في الوضع الإنساني وأزمات
الإنسان المعاصر ، واختراق معاني الظلم والقسوة والشر ، والدعوة إلى العدالة
الإنسانية والحب ، وتقدير دور العلم في تطوير الحياة وبناء الإنسان

ومن مزايا نجيب محفوظ والتي كان لها أثر بالغ فى فنه القصصى والروائى على السواء أنه كاتب يتكلم بصوته ويرى بعينه ، ويعيش مصر فى كل كلمة من كلماته ، يحب مصر فى أشخاصها وأجوائها ومتناقضاتها وكل ذلك فى براءة وبراعة . أما واقعيته أو تناوله للواقع الذى كان له ألف وجه يصدمنا كل مرة على نحو جديد .. هذا الواقع المضطرب المتعدد الجوانب والمتحول فى سرعة مذهلة فى عصرنا الحديث ، قد تناوله نجيب محفوظ مُسَخَّراً فنه فى التحكم فيه وبلورته وتكثيفه للتفاصيل التى ينتقيها انتقاء حذراً وبارعاً ، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والتراكيب حتى يخلص الكاتب إلى قطعة منتزعة من الواقع ، ولكنها مستخلصة منه كما تستخلص الرائحة من الزهر .

إذن فقد كان هذا البحر المتلاطم من الواقع أشبه ببحر الحياة الذى يأخذ الكاتب بيدنا فيه إلى الجزر التى نرى فيها ما نحن فيه . إنها الواقعية التى تضع على الورق بعض شظايا تجربة الإنسان المشحونة بغوامضها وأسرارها ومجاهيلها . وكاتبنا لذلك يأتى قصصه بعين مفتوحة ، عين ترى الظاهر والباطن بوعى متفتح من كل جانب ، كأن حواسه الخمس جميعاً قد تيقظت لعملية الخلق .

ونجيب محفوظ من كتابنا القلائل الذين تتوافر لديهم هذه الدرجة العالية من التوازن بين العقل والشعور ، فالوعى والوجدان يعيشان جنباً إلى جنب فى أعماله كلها ، ويقدر متساوٍ ، فهما فى عملية الخلق أشبه بشفرتى مقص لا تستطيع أن تقول أيتها أحد من الأخرى .

رحلته الإبداعية

وإذا أردنا أن نتبع رحلة الكاتب الإبداعية التى استمرت ما يقرب من ستين عاماً أو أكثر قليلاً ، فإننا نجد أمامنا بحراً مترامياً الأطراف ، قد لا نستطيع حصره والتوقف الطويل عند جزئياته ، ولكننا سنحاول أن نلم إلاما بأبرز ملامح التطور والجدة فى فنه .

بدأ نجيب محفوظ الكتابة قبل تخرجه فى قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بأربع سنوات . فقد تخرج عام ١٩٣٤ . وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠ ومنذ ذلك التاريخ ظل يكتب المقال والقصة القصيرة حتى ظهرت له أول رواية يكتبها عام ١٩٣٩ وهى رواية « عبث الأقدار » ، وفى هذه الفترة ، بين أول مقال وأول رواية ، كان نجيب محفوظ مشغولاً بكتابة المقالات التى قلت كتابته لها بعد أن انتقل من المقال والقصة القصيرة إلى الرواية ، ومع ذلك قد استمر يكتب المقال بين الحين والآخر إلى عام ١٩٤٦ .

ولقد أحصى الدكتور عبد المحسن طه بدر هذه المقالات ودرسها دراسة دقيقة فى كتابه الرصين « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » (١) واتضح له أنها تبلغ ٤٦ مقالة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ .

ويذكر الدكتور على شلش فى كتابه نجيب محفوظ « الطريق والصدى » (٢) أن الدكتور طه بدر قد فاته فى إحصائه السابق مقال بعنوان « البيت الكبير ألفواد » وهو منشور بمجلة المعرفة القاهرية فى مايو ١٩٣٣ ، « ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرناردشو عرضها نجيب محفوظ فى مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق » . وبهذا يرتفع عدد المقالات إلى (٤٧) مقالة .

ولم تكن هذه المقالات تدور حول الموضوعات الفلسفية التى كان الكاتب معنيا بها فى مطلع حياته الدراسية . وإنما تنوعت وطرقت ميادين مختلفة ، وبحسب إحصائية الناقلين السابقين دكتور بدر ودكتور على شلش يمكن تقسيم موضوعات هذه المقالات إلى (١٩) مقالة فى موضوعات فلسفية ، وست مقالات فى الاجتماع ، وخمس فى علم النفس ، وثلاث عشرة فى الأدب ، وثلاث مقالات فى الفن .

(١) عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ ص ص ٤٨٩ - ٤٩٣ .

(٢) على شلش : الطريق والصدى - دار الآداب بيروت ص ١٠ .

ولقد أجمع الباحثان « بدر وشلش » أن هذه المقالات لا تخرج عن أربعة محاور كانت وما تزال تمثل الخطوط الأساسية في فكر الكاتب وهي :

١- أن حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير .

٢- أن الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣- أن المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية يمكن في بعض الأحيان أن تكون لها قوة العقائد الدينية .

٤- أن الاشتراكية مذهب المستقبل (١) .

هذا ما توصل إليه الباحثان بعد دراسة هذه الفترة المبكرة من إنتاج نجيب محفوظ ، وبعد التوقف عند ما طرحه من قضايا وأفكار في مقالاته التي نشرها في هذه الفترة . ونحن نرى أن بعض هذه المحاور أو كلها قد لا يمثل فكر الرجل بكل هذه الدقة ، كما لا نظن أن مراحل حياته التالية قد ظلت خاضعة لهذه المحاور في ثباتها وصلابتها ، بل في تحديدها كذلك . فثمة منطلقات أخرى إنسانية وفكرية أعم وأشمل من هذه المحاور الأربعة كان لها وجودها البارز في إنتاج كاتبنا بعد ذلك، منها فكره القومي والوطني ، واتجاهه الإنساني ، وإيمانه بالعلم سبيلاً إلى تقدم الإنسان وحضارته وتمتعه بحياة أرقى ، هذا عدا ما خرج علينا به من أفكار وآراء في الفن ومفهومه .

ومهما يكن من أمر فإن مرحلة المقالة في حياة نجيب محفوظ لم تكن إلا محاولة منه للتعرف على موهبته الحقيقية ، والتماس السبيل إلى تحقيقها ، وهي كتابة الفن القصصي الذي وجد فيه بعد هذه المجالات الأولى ضالته المنشودة التي آمن بها ودافع عنها . يظهر لنا ذلك بوضوح من مقال لنجيب محفوظ عنوانه القصة عند العقاد (٢) وقد كان المقال دفاعاً عن القصة ، رداً على العقاد الذي

(١) المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) مجلة الرسالة ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ص ص ٩٥٢ - ٩٥٤ .

كان قد كتب فى ذلك الوقت هجرما على القصة ، والإقلال من شأنها أمام الشعر والنقد . كان دفاع نجيب محفوظ عن القصة دفاعاً حاراً ينبع عن إيمان بقيمتها التى لا تقل بحال عن قيمة الشعر . بل ذهب فى دفاعه الذى يقول فيه إن القصة المظلومة هى « سيدة فنون الأدب دون منازع ، لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية . وهى الفن الذى جذب إليه أكبر عبقریات الأدب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة » . وأخذ نجيب محفوظ يناقش العقاد بعد ذلك فى أن فن القصة لا ينتشر إلا فى طبقة معينة ، أما الشعر فهو الموسيقى التى تنتشر فى جميع الطبقات . وقد أصر نجيب محفوظ على تفنيده لهذه الآراء التى لا تتفق فى رأيه مع طبيعة الأشياء . وقال إن القصة لا تقل انتشاراً عن الشعر ، وإن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتدوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها (١) .

ثم عرض نجيب محفوظ لأسباب أخرى هامة تفسر انتشار القصة وتجعل لها هذه السيادة التى وصلت إليها . وأهم هذه الأسباب عنده « أن عصر العلم الذى نعيش فيه يحتاج حتماً لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق ، وحنانه القديم إلى الخيال » (٢) .

إذن لقد اختار نجيب محفوظ الرواية ، على الرغم أنه رجل مقتدر على معظم الأشكال الأدبية .. إختار هذا الفن وثبت لديه ، ووجد نفسه فيه ، ورأى أن هذا المجال هو مجاله . وقد أفصح نجيب محفوظ نفسه عن هذا فى رده على سؤال وجهه إليه أنيس منصور . وكان السؤال هو : لماذا لا تكتب المقال ؟ فكان رد نجيب محفوظ واضحاً صريحاً يقول :

« لقد بدأت حياتى بكتابة المقال ، كتبتُ بصفة متواصلة فيما بين عامى ١٩٢٨ ، ١٩٣٦ مقالات فى الفلسفة والأدب فى المجلة الجديدة والمعرفة والجهاد اليومى وكوكب الشرق . ثم اهتديت إلى وسيلتى التعبيرية المفضلة وهى القصة

(١) المرجع السابق .

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٢

والرواية . ولكنى كنت ومازلت موظفا فلم يكن شئ يرجعنى إلى المقال إلا ضرورة ملحة ، يضيق عنها التعبير القصصى . وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد : فأنا لا أعد نفسى من أصحاب رأى ، ولكنى من زمرة المنفعلين بالآراء ، ولذلك فمجالى هو الفن لا الفكر ... قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله ، (١) .

من هنا استقر نجيب محفوظ وعرف طريقه إلى ميدان القصة القصيرة وقطع فى كتابتها شوطاً طويلاً يقرب من اثنى عشر عاما ، وقد أحصى النقاد لنجيب محفوظ نحو (٧٤) قصة قصيرة كتبها ونشرها فى الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦ (٢) .

غير أن هذا العدد قد تقلص فى مجموعة « همس الجنون » التى ظهرت عام ١٩٤٦ إلى (٢٨) قصة قصيرة . أى أن مؤلفنا الكبير قد أجرى على قصصه نوعاً من المراجعة ، فأسقط من هذا العدد الكبير الذى يمثل باكورة إنتاجه فى القصة القصيرة ما يقرب من (٤٦) قصة قصيرة منشورة . ومعنى هذا أن الكاتب لم يقتنع حين نشر مجموعة « همس الجنون » بعدد غير قليل مما نشره سابقاً لأسباب قد يكون من بينها طموحه إلى مستوى فنى أعلى ، فاستبعد ما لا يرضى عنه بعد إعادة النظر فيه .

وعلى الرغم مما قاله الدكتور عبد المحسن طه بدر بصدد هذه القصص ، وأنها تدور حول ثلاثة محاور هى القصة الخبر ، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة ، وأن مجموعة « همس الجنون » تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية وتهمل أو تكاد - قصة الخبر . على الرغم من هذا الحكم الذى - وإن صدر عن دراسة من الناقد - فإن مجموعة « همس الجنون » لا أراها تقف عند هذه المحاور بل إن فيها بدورها من فن نجيب محفوظ القصصى من ناحية الأداء الفنى الذى يتمثل فى رمزية

(١) مقال بعنوان : محاكمة نجيب محفوظ : تحقيق أدبى أعده ضياء الدين بيبس - مجلة الهلال عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٣٩ .

(٢) د. عبد المحسن طه بدر - مصادر سابق ص ٩٤ - ٩٨ .

اللغة ، وفي التعبير من خلال هذا الرمز إلى أبعاد اجتماعية وسياسية كما يبدو بوضوح في « قصة همس الجنون نفسها » .

بعد مرحلة المقالة والقصة القصيرة تأتي مرحلة الرواية . ولم يكن الطريق إليها سهلاً بل كان مليئاً بالعثرات على حد قول نجيب محفوظ نفسه ، حين يقول إجابة على سؤال من الدكتورة فاطمة موسى عن تطور الرواية العربية .

« كان دور جيلنا من الروائيين - وما زال - تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية . وقد سرنا في طريق ملئ بالعثرات لأننا لم نجد تراثاً عربياً نعتمد عليه . سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين درسناها بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائي الضخم الذي كان مجهولاً لنا . وقمنا برحلة طويلة وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخططنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نفرص في واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية ، وأن نؤلف في وقت واحد » .

أعمال نجيب محفوظ واتجاهاتها الفنية :

إن كتابات نجيب محفوظ بحر يصعب علينا دراسته كاملاً في بحث واحد ، فإنتاج الكاتب كثير ، وهو متنوع ، ومتعدد الجوانب ، ويحتاج إلى جهود متصلة ، ومضنية حتى تلم بأطرافه وتسبر أغواره .

ولكننا سنكتفى هنا بإبراز الملامح الدالة متبعين أعماله في مراحلها المختلفة . ونستطيع أن نقسم المراحل التي قطعها نجيب محفوظ في رحلته الطويلة مع الرواية والقصة القصيرة إلى المراحل الآتية :-

أولاً - المرحلة التاريخية : كما تبدو في « عبث الأقدار » ، « ورادويس » ، « وكفاح طيبة » .

ثانياً : المرحلة الواقعية الاجتماعية : كما تبدو في القاهرة الجديدة ، وخان الخليلي ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ثم الثلاثية .

ثالثاً : المرحلة الواقعية الرمزية : وتبدأ برواية أولاد حارتنا وتتصل حلقاتها في روايات اللص والكلاب ، والسمان واخريف ، والطريق ، والشحات ، وثرثرة فوق النيل ، وميرamar .

ولا يعنى هذا التقسيم إلا التمييز بين إتجاهات ومراحل ، وهى تقسيمات عامة قصد بها تحديد اتجاهات الكاتب داخل أطر ، لكل إطار منها سماته العامة المميزة والفارقة . ولكنها لا تعنى الفصل التام فنياً بين كل مرحلة وأخرى ، فالتداخل وارد من غير شك ، كما أن التفرد فى طبيعة كل رواية من هذه المراحل وارد كذلك . فلكل عمل مهما أدرجناه داخل اتجاه معين شخصيته ودنياه الفريدة التى تحمل خصوصيات تجعلها عملاً فنياً له نسيجه الخاص ، وله كذلك رؤاه ومواقفه النابعة من داخله . هذا فضلاً عن أن كل اتجاه أو مرحلة من هذه المراحل لها أبعادها الإنسانية التى تتجاوز حدود الواقع .

وإذا كان نجيب محفوظ قد بدأ أعماله الروائية بالاتجاه التاريخى فمن حق القارئ أن يبحث عن السبب الذى دفع نجيب محفوظ بالبدء بهذا النوع من الروايات . والإجابة على هذا السؤال فى تصورنا ترجع أولاً لطبيعة المرحلة ، فالفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٥٢ كانت تمثل العصر الذهبى للرواية التاريخية (١) . وقد وجد نجيب محفوظ نشاطاً واضحاً لدى من سبقوه فى اختيار التاريخ موضوعاً لرواياتهم يطرحون من خلاله ما يرونه من قيم ، ويسقطون عليه أحياناً بعض واقعهم .

نشطت الرواية التاريخية أول ما نشطت على يد جورجى زيدان ، فقد ألف العديد منها ، وعلى الرغم من أنها كانت الموجة الأولى ، فقد حقق جورجى زيدان نصحاً ملحوظاً فى كتابة الرواية التاريخية ، ثم تبعه محمد فريد أبو حديد الذى سار فى نفس الاتجاه ، فأضاف إلى الرسائل الفنية والأساليب ، فى « الملك الضليل » و « زلوىيا » . ويتابع على أحمد باكثير نفس الاتجاه فى

(١) نجيب محفوظ - الطريق والصدى . د. على شلش - دار الآداب - بيروت ص ٦ .

روايته « إخناتون » و « سلامة القس » . ويسير على منوال هؤلاء على الجارم فيكتب خمس روايات فى الفترة ما بين ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨ ، وهى شاعر الملك ، وفارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، خاتمة الطواف ، وأخيراً مرح ابن الوليد . ولا ننسى أعمال كاتب معروف فى تلك الفترة برواياته التاريخية هو محمد سعيد العريان الذى أصدر أربع روايات هى (قطر الندى ١٩٤٥) وعلى باب زويلة بعدها بعامين ١٩٤٧ ، ثم شجرة الدر فى نفس العام وأخيراً بنت قسطنطين فى عام ١٩٤٨ . . .

وقبل ذلك بسنوات شارك عبد الحميد السحر برواية أحسن عام ١٩٤٣ . ومن هنا ندرك أن مرحلة الأربعينيات كانت تمثل ازدهار هذا النوع من الروايات التى لم يكدهم أحد من كتاب تلك الفترة من المشاركة بعمل أو أكثر فى هذا المجال .

وثمة سبب آخر يضيفه الدكتور على شلش لاتجاه نجيب محفوظ أول الأمر ، للرواية التاريخية يستلهمها ، ويعكس عليها حاضره . فهو يعتقد أن الكاتب انساق إلى التاريخ الفرعونى يستمد منه مادته بدافع من قراءاته واهتماماته بتاريخ مصر . والدليل على ذلك ترجمته لكتاب « مصر القديمة » الذى نشره فى وقت مبكر عام ١٩٣١ . وليس من شك فى أنه استفاد من هذا الكتاب فى بعض رواياته الفرعونية الثلاث (١) .

كفاح طيبة ١٩٤٤ :

وإذا كان لنا أن نتخذ مثلاً لهذه المرحلة التاريخية ، فإننا نختار رواية « كفاح طيبة » لأن فيها ما يجسد هذا التيار ، ولأنها آخر الروايات الثلاث التى كتبها نجيب محفوظ .. وهى قصة تجسد موقفاً بطولياً قومياً على يد أحسن العظيم الذى استطاع أن يقهر الغزاة الذين استعمروا مصر ، وهم من الرعاة .. فهى قصة وطنية

(١) المرجع السابق ص ٧٦ .

فى المقام الأول ، ولكنها تحمل إلى جانب البطولة معانى الإصرار والعزيمة والفداء والتحدى من أجل الحرية ، وصيانة الكرامة المصرية .

ولقد استطاعت القصة أن تحقق التوازن بين القضية القومية التى تدور حولها الأحداث ، وبين الشروط الفنية الواجب توافرها فى الرواية ، فلم تطغى حماسة الكاتب للروح القومية على الأداء الفنى المحكم .

والى جانب هذا تجب الإشارة إلى قدرة الكاتب على تصوير الشخصيات التى جمعت بين الطابع الشخصى والإنسانى . فالبعد الإنسانى يتجاوز حدود الجزئى إلى الكلى فيمنح العمل روحاً شمولية، ويكسبه حيوية فى عرض الأفكار ورسم الشخصيات (١) .

ولقد جرى حوار طويل بين الأستاذ سيد قطب والروائى صلاح ذهنى حول ما أناره سيد قطب من بعض الأخطاء التاريخية ، ومنها أن اسم أحمر مشتق من الحماسة ، وأن بلاد النوبة كانت تسمى فى ذلك الوقت بلاد بنت أى بلاد الذهب، وأن حكم الرعاة بلغ ٢٠٠ عام فى حين أنه استمر ٥٠٠ عام .

وهذه تعد من باب الاختلاف فى الوقائع التاريخية التى لا علاقة لها بالعمل الفنى نفسه . وفى الحوار الطويل الذى جرى بين صلاح ذهنى وسيد قطب حول هذه الأخطاء حاول ذهنى إثبات صحة الحقائق التى أثبتتها نجيب محفوظ فى روايته .

ومع اتفاق الدكتور على شلش مع ما جاء فى تحليل سيد قطب إلا أنه أشار أشارات فنية لم يشر إليها قطب ، وعلى رأسها تلك الميلودراما التى تتحكم على حد قوله فى الرواية فلا تدع للمواقف نمواً طبيعياً مقنعاً (٢) .

(١) إقرأ تحليل سيد قطب للرواية - مجلة الرسالة - أعداد ١٦ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ .

(٢) نجيب محفوظ - الطريق والصدى . د. على شلش - دار الآداب - بيروت ص ٥٥

المرحلة الواقعية الاجتماعية :

والنظرة إلى الواقع فى تلك الفترة كان يمثل عند نجيب محفوظ إعطاء رؤية خاصة لوضع اجتماعى خاص يثير الكاتب ويلهمه ، وأحيانا ما يحاول إقامة جسر بين خضم الأفكار السياسية ، وبين حياة أشخاص يحاولون التوفيق بين واقعهم وبين نضالهم السياسى وسعيهم للحرية .

ونجيب محفوظ لا يحاول تجاهل الواقع اليومى ، ونعنى به ما يجرى أمام أعيننا فى حياتنا اليومية بل يلتقطه بعين يقظة ، قادرة على تحقيق الصدق فيما يسطه من تفاصيل ، يلاحظها بمنطقه وفكره .

وكثيراً ما تكون هذه التفاصيل المنبثقة من الواقع هى السبيل إلى تصوير الحدث والشخصية ، لأنها ، أى التفاصيل ، هى التى تبنى كلا من الحدث والشخصية معا . ومن هنا يكون تنامى الشخصية من الداخل .. ويكون الكاتب قد أتى موضوعه من خلال محاولاته للتجسيد المتصل لإمكانات الواقع الذى يخلق الأشخاص بعيدا عن التجريد ، الذى يفرض أشخاصا فى حضور شبحى مفتعل . عندئذ يصبح رسم الشخصية غير مقنع لا خيالا ولا فكرا .

فاغوص فى الواقع ، ورؤية التفاصيل بعين كاشفة ، والاقتراب من الحياة اليومية ، واتخاذ أسلوب المعالجة البسيطة والمباشرة ، والمتسمة بالتركيز الحاد على الجزئيات الخارجية ، واتخاذها وسيلة لإضاءة الموقف وكشف كل أبعاده هو أسلوب نجيب محفوظ . وهو أسلوب أشبه بأسلوب همنجواى فى المعالجة .. ذلك الأسلوب الذى يأبى عن الغوص فى المسارب الخلفية للموقف أو الشخصية .

ونجيب محفوظ ينتقى التفاصيل التى يلتقطها ، ويختار منها ما يستطيع أن يحدد الملمح أو يجسد الموقف ، أو ينشر الإحساس بالجو العام لمشهد من المشاهد ، أو لتحديد طبيعة الزمان والمكان .. هذا الانتقاء هو الذى يحقق الفن ، وهو الذى يكشف الرؤية ويلورها فى لوحة يشع منها الإحساس والمعنى .

وثمة ملمح آخر فى اتجاهه الاجتماعى الواقعى ، وهو المعانى الكلية التى يحملها الحدث أو الشخصية ، فثمة أبعاد تتجاوز المحلى والجزئى للتعبير عن سمات اجتماعية أو إنسانية عامة أو سياسية ، أو للتعبير عن سخرية القدر أو للدلالة بأن هناك قوى أكبر من قوى الإنسان هى التى تدبر الأمر وتقدره : أو بمعنى آخر تقدرون فتضحك الأقدار .

وهذا ما نطلق عليه كلمة الشظايا التى يصنعها الكاتب على الورق ، وهى شظايا لتجربة الإنسان المشحونة بالغامض والجهول ..

ومهما تنقلت من خان اخليلى ، إلى القاهرة الجديدة ، إلى زقاق المدق ، وغيرها من أعمال تلك المرحلة فستجد هذه السمات بارزة فى معالجة الكاتب وأسلوبه . وطرحه لرؤاه وشخصه .

فإذا عدنا إلى خان اخليلى وهى من باكورة أعماله فى هذه المرحلة، فسنجد أن أهم الركائز التى يعتمد عليها الكاتب هى دقة التصوير لحياة أسرة متوسطة فى أثناء الحرب العالمية الثانية بطريقة تهتم بإبراز القسمات والملامح الجزئية ، والتقاط الواقع بأنامل ورعة والارتفاع بها إلى مستوى الفن ، والتعبير عن سخرية الأقدار التى قرضت حب أحمد عاكف، الرجل الذى يتحمل مسئولية أسرة يعولها ويتولى شئونها حتى جاوز الأربعين . انتزعت الأقدار هذا الحب الذى هز قلب الرجل وشغله وأحياه ، بعد أن أجبرته الأيام والهموم والمسئوليات على أن يعيش منطويا ، معزولا مترددا ، وخائفا .. وعلى الرغم من فارق السن الكبير بين فتاة فى المدرسة . ورجل جاوز الأربعين أنهكته مسئولياته وهمومه ، فقد كان قلب الرجل يهتز لهذه الفتاة يلمح وجه هذه الفتاة حتى ينطلق إلى قلبها كالرصاصة ، دون تردد أو حذر. وإذا بالفتى يصبح محبوبا بين لحظة وأخرى ، وأخوه ينظر إليه فى دهشة وشعور بالمرارة واليأس .

ويلعب القدر لعبته العجيبة والمفاجئة ، فبعد أن يكون الحب قد استقر فى قلب الفتى إذا هو يصاب بداء فى صدره ، ويستشرى به المرض ، ويعانى من آلامه ما

يعانى ، وإذا بفتاته تخشى منه العدوى فتبتعد عنه ولا تراه . وتنتهى حياة الشاب قبل أن يتحقق له ما يرجوه . وتقدررون فتضحك الأقدار !!

وليست القضية هنا فى سخرية الأقدار وحدها ، وإنما المسألة فى عناصر التكوين فى شخصية الأخوين ثم فى النهاية التى انتهيا إليها .. كيف عبر عنها الكاتب . إن وراء هذا العجز المفزع كاتباً لا يجرى وراء سلبات الحياة ، بل هى حركة نمو وتطور من الداخل ، وموج يتلاطم فى تيار الشغور ... وهنا تكون القيمة... قيمة حيوية العرض ونموه .

خذ مثلاً اخطوط الدالة التى رسم بها شخصية الأخوين الأكبر والأصغر ، واحساس الكاتب المرهف باللمسة واللون والطابع الفريد والمتناقض فى كل من الشخصيتين . فشخصية الأخ الأكبر أحمد عاكف أقرب ما تكون إلى الضحية التى فترت عندها الطاقة ، وزهدت فى كل صراع ، ووهنت عندها الإرادة . غير أنه يحس بالشوق إلى الحياة ، وتنتفض بين جنبيه رغبة نحو شئ يشعر أنه فى حاجة إليه ، حاجة خافية ملحة .. إنه قد يبدو أحياناً ساكناً عاجزاً ، ينتظر الطارق المجهول ، ويتربقب العاصفة التى تبعث فيه الحركة والحياة والعمل . أما أخوه الصغير فهو على نقيض ذلك شخصية مباشرة فاعلة ، تقتحم الأشياء فى غير خوف أو تردد .

وفى الرواية الأبعاد الشناية التى تكشف عن المعنى الآخر البعيد ، تعرض الكاتب حياة هذه الأسرة ، وما ينتابها من مشاعر ، وما تعانى من ظروف ومشاكل فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتعرض الناس للقلق والخوف من جراء الحرب ، إنما تمثل شريحة من مجتمع . فقضايا الأسرة هى قضايا مجتمع تلك الحقبة الزمنية التى كانت تعيشها مصر فى ذلك الوقت .

زقاق المدق ١٩٤٧ :

تشابه رواية زقاق المدق مع خان الغليلى فى أنهما يقعان فى زمن الحرب

العالمية، وهو زمن يقوم بدور واضح فى رواية زقاق المدق - وهو زمن يتعرض فيه المجتمع لنوع من الاختلال أو الاهتزاز ، ويعتري الناس إحساس بالقلق والخوف ، ويؤدى إلى سلوك شاذ أحيانا ، وإلى أعمال انتهازية يحاولون بها استغلال زمن الحرب لتعويض ما بهم ، أو لتحسين حالتهم المادية . ولكن يبقى فى النهاية تأثير الحرب مؤثرا فى بنية المجتمع ، وفيما يتعرض له من اضطرابات يدفع الناس ثمنها من جهدهم وصحتهم أحيانا ، ومن مبادئهم الذين كانوا يؤمنون بها ويحرصون عليها أحيانا أخرى . وموضوع القيم شئ هام لأنه هو الذى يكشف نوعية ارتباط الناس بعصرهم ، فالقيم هى محور الشد والجذب والصراع بين أفراد المجتمع ، وهى العنصر المحدد لنشاطهم وتحركهم وسلوكهم فى الحياة .

والنقطة الأخرى الهامة فى زقاق المدق براعة الكاتب فى بعث حياة شبه متكاملة بكل عناصرها وقواها وأشخاصها ، والنفاذ إلى أسرارها وتحديد ملامح شخصياتها نابضة وشاخصة للزقاق . حتى لكأنه جزء من أمكنة تعرفها وتعناها وتعيش فيها ، وتتصل بناسها وتتعامل معهم . لقد وهب الحياة للمكان حين نجح فى تكوين قسماته ، فإذا هو يبدو مجسدا شاخصا أمامك .

هذا بالإضافة إلى هذا العرض الفنى الذى يجعل القارئ قادراً على استكشاف الجوانب الإنسانية للمجتمع المصرى من خلال زمان ومكان معينين . فشخصياته مقتطعة من صميم البيئة ، ومع ذلك فهى تحمل سمات إنسانية يمكن أن تتجاوز حدود المحلية أو المكانية .

ولكل شخصية نظرتها للحياة ، ومنطقها التى تعيش به ، وفى الرواية خليط من الشخصيات وهذا طبيعى ، لأنه ينبع من حى باكملة يجمع الفث والشمين ، لكن الكاتب عرف طريقه بحس ثاقب إلى نفوس شخصياته ، فترى نظرتها للحياة مع اختلاف مهنها من (زبطة) - صانع العاهات إلى « المعلم كرشة » صاحب المقهى ، إلى السيد سليم علوان ، والسيد رضوان .

وقد تعرضت رواية « زقاق المدق » إلى أكثر من نقد عرض لها الدكتور على .

شلس فى كتابه « نجيب محفوظ الطريق والصدى » . (١) أولها نشرته المقتطف
لمحمد فهمى فى ديسمبر عام ١٩٤٧ ، والثانية لسيد قطب نشرته مجلة الفكر
الجديد فى فبراير من العام التالى ، والثالثة لأديب مروة الذى نشرته مجلة الأديب
فى مارس ١٩٤٨ ص ٥٢ - ٥٣ . أما المقال الرابع فقد كان لمحمد عبد الغنى
حسن تحت عنوان « رادريس وزقاق المدق » نشرته مجلة الكتاب .

ومن بين الملاحظات التى تناولها النقاد الأربعة مقارنة الناقد أديب مروة بين رواية
« زقاق المدق » وبين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مع الفارق الكبير بينهما
يقول :

فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصرى من خلال أسرة واحدة ، ومن ناحية
واحدة ، صور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حى بأجمعه ، ومن نواحي عدة .
وبينما كان تصوير الحكيم فنياً كان تصوير محفوظ فوتوغرافياً ، أشبه بفيلم
سينمائى ، متشعب الهيكل ، متعدد الشخوص » (٢) .

وفى اعتقادى أن المجتمع هو الموضوع الأساسى فى كل من الروائيتين إلا أن
النظريتين مختلفتان ، فكل من الكاتبتين كان ينظر إلى قضايا المجتمع من زاويته
الخاصة ، ويلتفت إلى جوانب معينة فيه ، وفى كل واحدة من الروائيتين مشكلة
جديدة . فتوفيق الحكيم له موقفه من قضية سياسية تقوم على بعث الحياة ،
وتنشيط الهمم ، والدعوة إلى تمثيل رؤية حية لمجتمع يبحث عن حريته وانبعاثه
وخلاصه - إنها قضية سياسية وطنية ، ارتفع فيها الفن ، وكانت تجسيدا لرفعة
الحياة فى مجتمع يحتاج إلى وثبة تنهض به . أما عالم « زقاق المدق » فهو عالم
يصور مجتمعا فى زمان ومكان معينين ، عالم بأسره ، عالم يدرك عيوبه ، ويحس
الحاجة الملحة إلى تغييرها .. عالم من الناس والأمل ، من الحب والكراهية ، من
الطمح والهزيمة ، من الجنون والتعقل ، يضطرب بعواطف الناس ومشكلاتهم

(١) نجيب محفوظ الطريق والصدى من ص ١٢٢ إلى ص ١٣١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٧ .

التي يواجهونها فى حياتهم اليومية . وبراعة الكاتب هى فى التقاط هذه الصور ، ووضعها فى شبكة من الخيوط متشابكة ومتكاملة .

ظهرت لنجيب محفوظ بعد زقاق المدق رواية « السراب » ثم تأتى بعدها رواية « بداية ونهاية » التى ظهرت عام ١٩٤٩ .

وفى هذين العملين الأخيرين نجد أنفسنا أمام طابع مختلف فى تناول المجتمع . فالسراب رواية تهتم إلى جانب اتجاهها إلى الواقع المصرى ، بدراسة نموذج بشرى ، يدرس حياته ويتبعها بدقة ليكشف عن تطورها النفسى . إنها قصة شاب عاش فى أحضان أمه بعد أن انفصلت الأم عن الزوج السكير ، وأوقفت حياتها على تربية ولدها ، الذى نشأ نشأة يتضح فيها تعلقه بأمه تعلقا لا يبدو سويا ، بل كان له تأثير فى طبيعته وسلوكه . وقد بقى الشاب كامل رؤية لآل طفلا متعلقا بأمه لم يقطع بعد حتى بعد تزوجه . وتنتهى القصة نهاية مأساوية إذ تموت زوجة الابن كامل لآل فى أثناء عملية إجهاض ، نتيجة علاقة لها برجل آخر .. وتموت الأم بعد ذلك فى موقف لا تتحمله حين يعترض عليها ولدها لأول مرة ، فلم تطق الأم معارضة ولدها الذى ظل طول حياته طوع بنائها لا يعصى لها أمرا .

فالرواية تترك المجال الذى سارت فيه دراسات مثل القاهرة الجديدة ، وخن الخليلى وزقاق المدق ، إلى نوع آخر يهتم بدراسة حالة تتعمق نسيج شخصية من نوع خاص ، وتحاول أن تتابع مسارها النفسى من خلال تتبع الكاتب للمكون الجوهل فى داخل الشخصية فى أثناء حدوث الفعل .

أما نهاية الرواية على هذا النحو المأساوى ، وما فيه من صراع ميلودرامى مثير ومفاجئ فربما كانت أكثر الأمور لفتا لأنظار القارئ ، وأكثرها صدمة . غير أن فى الرواية جانبا جديدا وثريا وهو تصويره الحى لنموذج بشرى غير مألوف .

أما رواية « بداية ونهاية » فهى تروى قصة أسرة مصرية ، تعكس حياة طبقة فقيرة ، وتنهض فيها الأم بتربية أولادها ورعايتهم . متعرضة لمآس عديدة ، ومعاناه ،

وكفاح دءوب . وتبقى حياة الأسرة تتناوبها حالات من الأمل واليأس ، والغثيان ، والاضطراب والتطلع ، والنزق ، والثورة ، ونكران الواقع ، والصدام المتصل بين الممكن والمتاح . وعبثا تحاول الأسرة السعى إلى الطمأنينة والاستقرار والدعة .

والرواية تعالج هذا العالم المليء بالعقبات والناشئ عن أوضاع اجتماعية مزمنة وقاهرة ومحركة للأحداث وبانية لها . وقد نجح محفوظ في جمع هذا الشتات في نسج متكامل ، غير أن أبرز ما في القضية كلها أن هذه الأسرة بكل أوضاعها وظروفها وتحركها قد أكدت أن الحياة الاجتماعية تجري عمياء آلية منسوجة من ترديد راسخ في بيتنا الاجتماعية ، وفي حركة الأحداث اليومية والأفكار والأحاسيس المغلوبة على أمرها أمام تيار الحياة ، الذي يمتلئ باللامبالاة والقسوة التي تحمل الفرد على الخضوع لأشياء مفروضة ، وليست من صنع يده . فيلجأ إلى أى شئ حتى لو كان انحرافا لكي يستطيع التلاوم والبقاء .

ففي الرواية إفصاح عن الأساسات السلبية التي شاركت مشاركة فاعلة في مصير الشخصيات وسلوكهم . الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسين ، ونفيسة . كان لكل شخصية من هؤلاء موقف فرضته الحياة ، وكانت فيه أقرب إلى الاستسلام والتضحية من أى شئ آخر . فالمواجهة كانت قليلة بين أفراد هذه الأسرة وبين الحياة . فبرغم صبر كل شخصية وتحديها ، فقد نالها العديد من لطومات الحياة ، وخلل البنية الاجتماعية مسؤول مسؤولية كبيرة في مجرى الأحداث . فقد كان الهروب من الهوان والانحراف ظاهرة اجتماع الكاتب أن يجعلها قبحا مقبدا وساروعة أمام منظور الفقر والحرمان . فليس من شأ أن الرواية قد تجاوزت مشكلة أسرة محدودة إلى مشكلة المجتمع المصري الذي يعاني من مشكلات مختلفة ويعتقد للمقالة :

وقد نجح نجيب محفوظ أن يعمق هذه المعاني ، وخاصة في تصوير بشاعة الفقر وغيره من الآفات في التكوين النفسي للشخصيات . وهذا ظاهر في مواقف عدة : منها زيارة الأم لفيلا أحمد بك يسرى لطلب مساعدتها في سرعة إنهاء الإجراءات الخاصة بالمعاش . وحين سألها الرجل إذا كانت في حاجة إلى

مساعدة ، فعقد الحياء لسانها ، فى الوقت الذى لم تكن تملك فى جيبها أكثر من جنيتها .

ولا ننسى ما قاله حسنين لأخيه حسين حين دخلا فيلا أحمد بك يسرى وراءهما ما فى بهو الاستقبال من أبهة ، وحين أشار حسين إلى النجفة المتأللة فى سقف البهو ، وقد شبهها فى سداجة ينجفة سيدنا الحسين (١) . وعندما نظر حسين ذاهلا إلى ما يحيط به من ثراء فيقول لأخيه حسنين :

ـ يجب أن نكون جميعا أغنياء .

ـ وإذا لم يكن هذا ؟

فيقول بحنق :

إذن نشر ونقتل ونسرق (٢) .

وهكذا يعمق نجيب محفوظ الإحساس الذى يعتصر المجتمع ، وتأثير ذلك على شريحة منه وهى الأسرة التى يتناولها بالعرض والتفصيل .

الثلاثية : (٣)

تعتبر ثلاثية نجيب محفوظ قمة المرحلة الواقعية الاجتماعية وتوجها لها ، كما تمثل فاصلا بين مرحلتين متميزتين فى الاتجاهات الفنية والأسلوب عند الكاتب . فقد كانت مرحلة الأربعينيات التى عرضنا بعضا من نماذجها تعنى بتقديم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب واقعي . وقد اتضح ذلك فى النظرة الخاصة إلى (الحكمة)

(١) الرواية ص ١٨٠ .

(٢) الرواية ص ١٨١ :

(٣) انتهى نجيب محفوظ من كتابة الثلاثية فى أبريل ١٩٥٢ وبدأ نشرها فى عامى ٥٦ / ١٩٥٧ راجع كتاب البطل المعاصر فى الرواية المصرية - أحمد ابراهيم الهوارى - دار الحرية للطباعة بغداد ص ١٨٣ .

الفنية التى حرصت الرواية على أن تكون مرتبطة بالأحداث الواقعية التى تضطرب بها الحياة من حولنا .

كما اهتم هذا الاتجاه بالزمن بوصفه عنصرا هاما من عناصر الحدث الروائى يؤكد واقعيته ، كما يكشف عن الإحساس بقيمة الزمن ، واختلاف هذه القيمة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل . وقد رافق عنصر الزمن البعد المكانى وذلك لكى تكتمل للحدث الروائى قيمته الواقعية .

والى جانب ذلك تميز هذا التيار الواقعى بالأداء اللغوى الذى يستخدم لغة مباشرة دقيقة بعيدة عن أثقال التراكييب المصطنعة ، وتحمل فى داخلها شحنتها المستمدة من الحياة اليومية فى غير إسفاف ، فهدف هذا الاتجاه هو إصابة الغرض بالتعبير عن المحترى والواقع بأبسط الأساليب ، ومن أقصر الطرق .

وقد حكمت هذه العناصر مقادير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ الذى لم يتخلّ عن واقعيته فى تصوير البيئات المحلية .

وجاءت الثلاثية فى النهاية لكى تصل بهذا الاتجاه إلى تحقيق مرحلة ناضجة من الإبداع الفنى والتأمل الفكرى والاجتماعى ، والتنوع فى عرض النماذج والأحداث ، ورصد للعديد من صور الحياة الاجتماعية ، وقطاعات المجتمع على اختلاف بيئاتها ومستوياتها وتطلعاتها ، كما تعرض لك الثلاثية كل هذا فى صراع متشابك . يرصد التغيير والتجديد ، ويتعمق الجوانب النفسية والفكرية ، كما ينشد التوافق والتوازن الفنى والاجتماعى على حد سواء .

وتتألف الثلاثية من ثلاثة أعمال متدرجة تاريخيا هى : بين القصرين ، التى ينحصر تاريخ وقائعها وأحداثها بزمان معين ، ومرحلة تاريخية محددة ، حيث تبدأ بتولى الملك فؤاد للسلطة ، وتنتهى كذلك بحدث هام هو عودة سعد زغلول من منفاه ومظاهرات انتصار ثورة ١٩١٩ . كما تنتهى بحدث روائى خطير هو قتل فهمى ابن السيد أحمد عبد الجواد . وفهمى هو الفتى المناضل الوطنى ، والمكافح

ضد قوى الاستعمار والسلطة . وتنحصر أحداثها بين عامى ١٩١٧ ، ١٩١٩ . أما « قصر الشوق » فتمثل المرحلة الثانية من الثلاثية وتبدأ تاريخيا بسفر سعد زغلول للمفاوضة وتنتهى بوفاة . فهى تنحصر تاريخيا بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٢٧ . أما « السكرية » وهى الجزء الثالث والأخير من هذا العمل الكبير ، فتبدأ بخطاب النحاس فى مؤتمر وفدى ثم تنتهى باعتقالات سياسية للأخوان المسلمين والشيوعيين فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وتقع أحداث السكرية ما بين عامى ١٩٣٥ ، ١٩٤٤ .

هذه الأعمال الثلاثة تنطوى على عالم شديد الخصوبة وارف الإثمار والظلال تصل بالمحتوى الاجتماعى والفكرى والنفسى إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيم الفكرية فى وقت واحد .

يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

« لقد طفر نجيب محفوظ بفنه طفرة عالية بعد ثورة ١٩٥٢ ، إذ وسع منظوره الفنى توسعة استطاع بها أن ينظر إلى تاريخنا القومى الحديث كله ، وكأنه ينظر إلى مشهد واحد ، وطفق يصوره تصويراً بارعاً فيه حيوية وبناء أدبى محكم ، ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تتابعت فى أسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليرز فى تطورها خلال الرالد والولد والحفيد ، معالم تطورها جميعاً فى عصرنا الثورى الحديث ، (١) .

نعم فى هذه تكمن عظمة الثلاثية : إنها تابعت حياة أسرة واحدة لفترة طويلة من الأحداث والتقلبات ، فترة شهدها الرالد والولد والحفيد استطاعت أن تكشف لنا عن وحدة عميقة ، واستمرار حى للوجود البشرى ، عبر مكان وزمان معينين . والقارئ ينتقل من صورة إلى صورة ، ويساير وجود حياة اجتماعية بكل ألوانها تساير الزمان من لحظة إلى أخرى .. كما تكشف عن بعض الضرورات الكامنة لقسمات

(١) تيارات الفكر والأدب المعاصرة - مقالة للدكتور زكى نجيب محمود مجلة الفكر المعاصر

يناير ١٩٦٧ ص ١٨ .

فاصلة واضحة ، وتتغلغل فى حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان ذات امتداد أفقى ، عمودى ، عمقى ، زمنى ، تسيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعدوية ، والتمرد والأنات المستسلمة ، والثورة المكبوتة ، والاستمتاع بلذات الحياة ، وتعبئة الفراغ ، وتجعل من هذه المتفرقات والمتباعدات تجربة وخبرة حية كثيفة معقدة وممتعة فى آن واحد .

هنا تكمن عظمة هذا الرجل الذى استطاع أن يحقق درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد ، فى إيقاع مُقسَّم موزع ، يتخذ فيه الكاتب البارح من تحولات وتغيرات المواقف والأحداث التى تمر بطيئة أمامنا عملاً مكتملاً واضح المعالم . إن هذه جميعها شواهد على انضباط وسائله التكنيكية والتعبيرية ، يصطنع ما يصطنع ليبر عن الإنسان ومشاعره ، وأهوائه ، وانفعالاته ، وآماله ، وأفكاره ومعتقداته ولا يختل معها البناء أو يتزعزع ؛ أليس هذا من قدرات نجيب محفوظ ؟ قد يتحدث هذا فى عمل محدود المساحة ، محدود المكان أما أن يتم له هذا الاتقان فى عمل يشهده الجذ والحفيد ، فالأمر يختلف .

إن النظرة الشاملة والنفاذ إلى الجوهر لا يحققان القيمة الحقيقية للعمل الفنى إلا إذا كانا نتيجة التفاعل المتوازن بين الأجزاء ، بين البناء الوجدانى والمكانى ، بين الأحداث والشخص ، بين الداخلى والخارج ، بين العديد من الزوايا التى ينظر منها الكاتب إلى معالم بيئته الزمنية والمكانية .. هذا المزج الحيوى بين المتقابلات والمتباعدات هو الذى يحقق الفن .

وسبق أن درس « كولردج » الناقد الإنجليزى هذا الموضوع فقال : إن خيال الفنان هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات أى عندما تتحد ذات الفنان بموضوعه ، أو عندما تمتزج روحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى .. وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ^(١) . التوازن إذن هو السر وهو فى اعتقادى معيار الجودة فى الثلاثية ،

(١) كولردج للدكتور مصطفى بدوى - سلسلة نوابع الفكرى الغربى - دار المعارف - مصر

ص ٨٦ .

بل هو تفوقها وتأثيرها وانتشارها وبقاؤها حية في أذهان الناس ..

والذى يؤكد هذا ما أشار إليه الدكتور على الراعى ، وهو بصدد الحديث عن أشخاص الثلاثية حين قال :

« إن ثمة توازنا تاما فى رسم الشخصيات يتم على ضوء اعتبارين اثنين :-

١- التركيب الداخلى للشخصية (بما فى هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة) .

٢- تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وأشياء وحوادث (١) .

ويقول محمود أمين العالم فى « وقفة مع الثلاثية » :

« إن للواقع التاريخى ، والسياسى تأثيرا فى بناء العلاقات العائلية ، وتشكيل المواقف النفسية المختلفة ، كما أن لطبيعة العلاقات العائلية ، والقسمات النفسية تأثيرا فى حركة هذا الوضع التاريخى والسياسى .

ولاشك أن هذا التأثير يختلف ويتنوع بتنوع الشخصيات ، وباختلاف الملابسات . وما أكثر الأمثلة على ذلك ، بل إن الرواية بأجزائها الثلاثة ، إنما تعبر عن هذه الحقيقة الكبيرة ، أن يتطور الإنسان مع تطور الواقع ، وأن يتطور الواقع مع تطور الإنسان .

« المهم إذن أن الثلاثية لا تمثل توازيا بين مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية ، إنها تمثل تداخلا وتفاعلا وتطورا متشابكا بينها جميعا » (٢) .

كل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه فى حديثنا عن البناء الفنى للثلاثية أن روعتها الحقيقية ، ودلائل القدرة الفنية فى هذا البناء ، إنما ترجع إلى تحقيق درجة عالية من

(١) دراسات فى الرواية المصرية د. على الراعى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٤٩ .

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

التوازن بين الثنائيات، والمتقابلات والمتناقضات ، وخلق كيان عضوى موحد من هذا كله .

الشخصيات :

وإذا كان لنا أن نتقل إلى دليل آخر من أدلة التوازن والتكامل فى الثلاثية فلا بد أن نتوقف عند طبيعة شخوص الرواية وأبعادها وملامحها المميزة .

وملاحظتنا على عنصر الشخصية فى ثلاثية نجيب محفوظ يمكن أن تتركز فى النواحي الآتية :-

أولاً : ما نستشعره تحت السطح فى معظم الشخوص من ذلك القلق المتوتر الذى يكمن داخل الشخصية ويحركها ، إنه التوق العارم إلى شىء غامض . إنه البحث الدائب الحائر يحاول شق طريقه فى الحياة والتماس السبيل إلى البحث عن النفس وتحقيق وجودها ، كل حسب طبيعته ومزاجه وثقافته ، وانعكاس تقاليد البيئة عليه . ومعظم هذه الشخصيات تعبر عن جوهر اللحظة الحياتية والسياسية التى تصدر عنها .

ثانياً : أن كثيرين من شخوص الثلاثية يتحول عندها هذا التوق من الخاص إلى العام فلا تنحصر فى محيطها الضيق ، بل يسعى الكاتب فى بعث الانطلاق حتى عن طريق اللاوعى من الخاص إلى العام ، ويتم هذا الانطلاق بالتناول الراعى والحناس ، وبالرؤية الذكية لأهم أبعاد الخاص أو الواقع المعيش ، ومن ثم تصبح الشخوص قادرة على أن تكون بمثابة الصوت الحقيقى لجيلها فى آلامه وآماله .

ثالثاً : التنوع البارع فى تحديد القسمات ، فكل شخصية عالم مستقل متفرد ، يحدد الكاتب خطوطها الداخلية والخارجية بمهارة ، فالكاتب يرسم لنا الشخصية بلمسات سريعة وأفعال تغنيك عن المعاشرة الطويلة والألفة المديدة ، غير غافل عن سماتها النفسية وملامحها الشخصية ، إلا الذى لا طائل وراءه من التفاصيل والجزئيات . وفى هذه الحالة تنتفض شخوص نجيب محفوظ من بين الثلاثية حية

نابضة شاخصة يسمتها وزئها ومزاجها وفنها . حتى ليخيل إليك أنك قد عاشرت هذه الشخصية ، فتهض لتلقاها وتصافحها ، وتجلس إليها ، وتبادلها الحديث .

رابعاً : والعنصر الرابع البارز فى رسم الشخصية هذه الازدواجية أو قل الثنائية التى تراها شبه ظاهرة عامة فى الثلاثية . وهى ازدواجية تجدها فى الشخصية الواحدة . وأظهر ما ترى هذه الازدواجية عند السيد أحمد عبد الجواد الأب الذى تراه شديدة التدين شديد التجبر من القيود إذا خلا إلى نفسه ، شديد التزمت والوقار، شديد المرح يجمع بين الصرامة والرقّة وبين الظاهر المتجهّم والباطن السّمح .

خامساً : وثمة شخصيات لا تعرف الازدواجية ، بل تبقى نمطاً ثابتاً لا يتغير ، سماتها الداخلية والخارجية واحدة . مثل شخصية الأم أمينة وهى أم مصرية من طراز يمثل حقبة معينة محافظة مسالمة مطيعة ، لا تعارض زوجها ، ولا تعقب عليه إلا بالإيجاب والاستسلام . تهض على خدمته ، وخدمة أولاده ، تعرف عاداته وأخلاقه وفهمه للأمور فتعمل جاهدة على إرضائه فى جميع الحالات ، وتحمل بين جنبه قلباً رقيقاً غاية فى الشفافية .

ومن الشخصيات الثابتة كذلك شخصية ياسين التى تعاونت ظروف خاصة تتعلق بوضع أمه المطلقة ، واكتشافه لصورة أبيه الحقيقية التى تكمن وراء ظاهره . هذه العوامل وغيرها قد جعلت شخصيته لاهية ساخرة متهاككة على اللذة والانتمتاع ، بعيدة عن كل ما هو صارم جاد .

أما شخصية كمال أو شخصية فهمى فهما يمثلان نوعية من الشخصيات التى تنمو وتتطور فكراً ونفساً وفق الحياة الاجتماعية والسياسية ، وحسب مرقف الأسرة وطبيعة تكوينها وظروفها الحياتية . على أن كمال وأحمد يحملان إلى جانب ذلك هموماً ترتبط برغبتهما الناضجة فى تطوير الأوضاع السياسية ، لذلك قاما بدور إيجابى فعال فى المقاومة والكفاح الذى أدى إلى تضحية فهمى بحياته . فى الوقت الذى يستمر كمال فى حمل راية المعاناة الفكرية رغبة منه فى القيام

بدوره والمشاركة الفعالة للإصلاح ، والنهوض من ظلام الأوضاع المطبق على مجتمع ما بين الحريين . وهما شخصيتان متميزتان سلوكا وتفكيراً ، فلهما سمات نفسية وفكرية تختلف عن سائر الشخصيات فى الثلاثية .

ومن الملاحظ كذلك أن الشخصية الواحدة فى عالم الثلاثية لا تسير وفق أهوائها دائماً ، ولا حتى ، لو دققنا النظر ، وفق المشيئة المطلقة للمؤلف ، بل تشعب واحداً أو أكثر من محتملات التصرف وذلك بحسب ما هو مركز فى طبيعتها من البداية (١) .

وثمة ظاهرة نلاحظها بوضوح ، وهى نابعة من ضغط الظروف المحيطة وهى اضطراب كثير من الشخصيات للممالة والنفاق ، اللذين قد يؤديان إلى التناقض فى موقف بعض الشخصيات الأخلاقية ، كما هو واضح فى شخصية ياسين ومريم وغيرهما ، ويأتى معظم هذا تعبيراً عن نفاق اجتماعى ، أو كذب نفسى يحاول به الشخص الدفاع عن نفسه أمام مظهر من مظاهر السلطة المتعسفة .

على أننا يجب أن نسجل هنا أن جانب رسم الشخصية وعرضها فى عالم الثلاثية هو من العناصر المتألقة والجذابة والمثيرة . وهو أحد العناصر المتوهجة التى تحقق عضوية الحياة وحيويتها على طول العمل . كما تعكس بصدق قلق العصر وتعقده وانقسامه وثورته . فكل شخصية تتسرب إلينا بإيحاءاتها ، وبهصف الريح فى أعماقها . ويبقى العنصر الزمنى عاملاً أساسياً فى فن الكاتب وسبب رئيسى فى إضفاء الحرارة واحداث الهزة والإثارة .

كما لا ننسى أن نضيف فى النهاية هذه القدرة الرائعة على رسم لوحات جماعية تظهر فى جلسات أحمد عبد الجواد الليلية ، وسهراته ذات الطابع المميز فى مجالس الأنس ، وفى القهوة واخمارة أو سهرات العوامة ، أو مراقف زيدة وجليلة . وكلها لوحات تسجيلية تشهد بالمهارة فى التقاط الجو العام للجلسة وتجسيدها فى لوحة متكاملة . وتعمل لغة هذه المشاهد وحوارها على إشاعة طابع

(١) البطل المعاصر فى الرواية المصرية - أحمد إبراهيم الهوارى ص ٣٢٣ وما بعدها .

روحي ونفسي خاص في نسق علاقات نوعية معينة من الحياة داخل هذه الجلسات.

الواقعية الرمزية

ترددت كثيراً في استخدام هذا المصطلح ، مصطلح الواقعية الرمزية ، وفكرت هل هو المصطلح الدقيق والمناسب والمنطبق على المرحلة الثالثة من مراحل الإبداع الفني عند نجيب محفوظ ؟ سألت نفسي هذا السؤال كثيراً ، فالتدخلي كما نعلم كبيرين مراحل مختلفة ، كما أن التمييز أيضاً كبير . غير أنني لم أجد غضاضة في استخدام هذا المصطلح الذي أراه مشروعاً ، وغير مبالغ فيه ، لأن واقعية نجيب محفوظ مستمرة ومتصلة فهو لم يفصل عن الواقع الذي نعيشه مع كل ما حدث فيه من تطور .. أما الشيء الذي اختلف حقيقة في مرحلة الستينيات وبعد ثورة ٢٣ يوليو ، ثم في مرحلة السبعينيات وما بعدها ، الشيء الذي اختلف هو طريقة البناء والعرض ، والوسائل التي استخدمها الكاتب والتي اعتمد عليها في التعبير والتشكيل الفني .

ولعل أهم مظاهر التغير في التعبير والتشكيل هو الاعتماد على طرح الأفكار من خلال الاستبطان الداخلي للشخصية ، وتداعى الأفكار ، والمونولوجات الداخلية للشخصية وما تثبتته من مواقف إنسانية وفكرية معينة تعبيراً عن حالات سياسية واجتماعية ، ونفسية ، وعن تأملات في الحياة والوجود . وكل هذا منتزع من واقع الحياة ومن ظروف الشخصية أو الشخصيات التي يتناولها .

لذلك ربما كان التعبير الرمزي وأحياناً المجرد ضرورة من ضرورات هذه المرحلة لكي تتواءم مع ما أراده الكاتب لأعماله من أسلوب جديد يراه أنسب في التعبير عن مكنوناته ورؤاه . وإذا أخذنا في اعتبارنا أن الاستقراء الشامل لأعمال نجيب محفوظ في هذه الفترة ينتهي إلى أن بنية الإخفاق كانت تهيمن على بعض أعماله ، صحيح أن اليأس لم يكن هو نهاية الموقف عنده ، وصحيح أن شعور الإخفاق كان ملازماً لشعور التفاؤل ، غير أن بنية الإخفاق قد برزت في هذه الفترة على المستويين الفردي والاجتماعي على السواء . ومع ذلك فقد

كان الشعور الفردي الظاهر في بناء الشخصية التخصّصية طاغيا أحيانا .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم عناصر الدلالة من مفردات ورموز وصور وهي جميعها تصب في حقل مختلف عما سبق ، فهي بنية تعتمد على نمط ينظر إلى العالم والمجتمع من خلال الإنسان . والمقصود أن هذا النمط إنما يقدم إنسانا في الأساس ثم يعرض للعالم المحيط - سواء أكان مجتمعا أم عالما أكبر - من خلال إنسان ... فالشئ هو ما يدور في باطن الإنسان متفاعلا مع الحالة التي يعيشها . ومع ذلك فإن الواقع المعيش ظل هو المبيع في أكثر الحالات ، ومنه تصدر آلافاً من التأمّلات وربط الواقع بالممكن أو بالمثال .

خذ مثلاً رواية « الشحات » التي تقوم على شخصية عمر ذلك الذي يقف موقفاً حائراً يقوم على شعور بالإحباط ، وعلى محاولة لفهم هذا الشعور في نفسه . فقد كان من أنصار ثورة ٢٣ يوليو ، وقد ابتهج بها كما ابتهج كثيرون غيره ، لأنها ثورة حققت للناس ما كانوا يتطلعون إليه ولم يستطيعوا تحقيقه ، فإذا هو يتحقق . ولكنه يرى نفسه بعد ذلك في موقف جديد . وهو موقف الإنسان الذي يؤمن بقيمة كبيرة فإذا هي تتحقق على يد آخرين .. إنه كان يود أن يكون شريكاً فاعلاً ، لعمل من أجل البناء والتغيير ، ويكون عضواً عاملاً من أجل تحقيق الثورة ، وانجاز مبادئها . هذا ما كان يملأ نفسه ويحلم به ، ولكنه يرى أنه مجرد متفرج ، وأن غيره هو الذي يتولى عنه المهمة . فإذا هو يصحو فجأة على حقيقة مرة ، وهو أنه ثائر بلا عمل .

هذا هو سر المشكلة ، المشكلة تكمن في أنه يحب الثورة ويكرهها في آن واحد . انظر إلى ما يقوله الدكتور على الراعي في تحليله الرائع لشخصية عمر في أثناء تناوله لمسرحية الشحات في مقال سماه « مأساة الثائر الفرد » يقول :

« إنما يغيظ عمر من الثورة أنها تربطه إلى الزمان والمكان ، وهو يريد أن يخلق فوقهما . وأشد ما يغيظه أنه لا يمكن أن يثور على الثورة لأنها جزء منه لا يستطيع الانفصال عنه .

فى الماضى كان يسعه أن يثور ويفصل ، لأن صلة روحية لم تكن تقوم بينه وبين المجتمع القديم . أما الآن ، فما عذره فى الانفصال ؟

يلتفت إلى ذاته ويفتش فيها ويقول :

العلم هزم الفن . والشعر خنقه الإنجاز . الحب أصبح حجة شرعية، العقل افترس الجنون .. اتركونى أفر من القالب ، دعونى أتخطى الحدود^(١) .

والخوارج الأساسى فى الرواية أشبه بمونولوج داخلى يكشف عن عواطف الصراع الداخلى فى موقف عمر حين يقف وجهها لوجه أمام نفسه يكشفها ، ويخرج ما فيها . إنه وضع الإنسان الذى حدد مكانه ، وكان يحلم فى دور يقوم به فأصبح بلا دور ، فهو كالإنسان المكتف المقيّد . وليس من طبيعته السكون والوقوف بلا حركة .. إنه أشبه بالنهر المتدفق الذى لا يجد مصبه ، فيرتد بقوة تزلزل أركانه حتى يكاد يتحول إلى شظايا .. إنه فى الوضع المستحيل ، أو فى دوامة الأزمة التى لا تجد حلاً .

هذا مثال لعمل من أعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة يعتمد على شخصية فردية يخلع عليها إحساس شريحة كبيرة من المجتمع الذى عانى نفس الأزمة . ويعتمد على دراسة الصراع الداخلى أو الباطنى الذى يطرح الأزمة ويجسدها . وهو وضع قد نراه فى أبطال آخرين فى الثلاثية أو غيرها ، ولكنه هنا وفى هذه المرحلة يأخذ شكلاً بنائياً ودلائياً مختلفاً . فحركة الأحداث الخارجية محدودة ، والاعتماد على الشخصية الإنسانية قائم ، والاهتمام بالصراع النفسى الداخلى سائد ، ويحتل الحوار جانباً أساسياً هاماً فى الكشف عن عالم الشخصية . هذا عدا القضية المطروحة ، وهى قضية وجودية فى المقام الأول ، قضية البحث عن معنى أو قيمة تؤكد الوجود وتضيقه .

وقد حاولت الدكتور لطيفة الزيات فى مقال لها عن الشكل الروائى عند نجيب

(١) مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ . د. على الراعى مجلة الهلال - عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٨٠٧ .

محفوظ من اللص والكلاب إلى مرامار أن تكشف لنا خطوط هذا الاتجاه الجديد
فى تلك المرحلة فى رحلة نجيب محفوظ الإبداعية .

وقد رأت الباحثة أن أهم ما يميز هذه الأعمال أن النسيج الذى تتلقى بمقتضاه
الحدث إنما يصدر عن وعى الشخصية المباشر ، كما أشارت إلى أن البناء فى هذه
الطريقة يعتمد على دلالاته الرمزية الإيحائية ، وعلى تعاقب الحقيقة الداخلية
للشخصية مع الحقيقة الخارجية (١) .

ومن يتبع هذه الأعمال التى حددتها الكاتبة يجد أنها على حق فى أن موقفاً
واحداً نراه يتكرر فى هذا العدد من الروايات ، فثمة أهداف متشابهة تتركز فى رحلة
الكشف عن الطريق ، والبحث عن معنى ، وتحقيق الغاية فى خلق حياة جديدة .
فالمعاناة التى تؤرق الفرد والجماعة هى أن طريق البحث لم يصل بعد إلى نهاية ،
ولم يحقق النمو المطلوب اجتماعياً وثورياً .

أضف إلى ذلك أن الطبقة الوسطى من المجتمع فى هذه المرحلة ، ومعها طبقة
المثقفين عادة ما تنكمش وتبتعد عن التعاون ، لأنها تفضل سلامة مصالحها
باتخاذها موقفاً محايداً ، وإن تكلمت واحدة منهما فكلامها ثرثرة فوق النيل ، أو
مجرد أنات لا حصيلة من ورائها . وقد يكمن الخطر والفزع فى هذه الحالة من
تخاذل الفرد الذى يتخاذل معه آخرون وينكصون فتبعثرهم رياح الأحداث .. وهنا
يكون الضياع والتشتت . وقد يعقب هذا حالة من الفتور واليأس تهز كيان الفرد
وبالتالى كيان الجماعة .

ويبدو أن هذا الخط هو خط الفعل فى معظم هذه الروايات ، وقد رأينا فى رواية
« الشحات » شيئاً من هذا اللون عند عمر الحمزاوى . فإذا انتقلنا إلى رواية « اللص
والكلاب » فسنجد أن القارئ يمكنه أن يستشف بوضوح من خلال تتبعه لحياة
البطل منذ البداية إلى النهاية ، أى منذ الميلاد إلى الموت رحلة لشخصية همها

(١) الشكل الروائى عند نجيب محفوظ - الدكتور لطيفة الزيات - مجلة الهلال عدد خاص
١٩٧٠ ص ٦٣ وما بعدها .

الأول أن تصارع من أجل إيجاد معنى من خلال ما يراه ومن خلال ما يستشعره من فوضى الوجود . وهما خلل وفوضى يشكمان في وجوده ووجود الكون من حوله . وهنا يلتقي الداخل بالخارج على المستويين الخاص والعام أو الجزئى والكلى .

وفى هذا تقول الدكتورة لطيفة الزيات : « وقد لا نحتاج إلى تدليل حول التشابه القائم فى الشكل بين « الطريق » و « الشحات » من جهة ، وبين « اللص » والكلاب » من جهة أخرى . فالشبه أقوى من أن يغيب عن القارئ . وإذا بدأنا بالإسلوب وجدنا نفس الإطار باختلافات تملئها طبيعة المادة . ففى الروايات الثلاث نتلقى الحدث من وعى الشخصية مباشرة أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية . والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية ، والحقيقة الداخلية مع الخارجية ، والحلم مع الواقع » (١) .

هذا التشابه الواضح الذى تشير اليه الباحثة لا يعنى بالطبع عدم وجود بعض أوجه الاختلاف فى استخدام تيار الشعور الذى يدور فى « الشحات » واضحا إلى أقصى درجات الوضوح ، ويعتمد عليه فى البناء بحيث يغطى العناصر الخارجية ، بينما نرى الحدث الخارجى فى « اللص والكلاب » يبدو أكثر ظهورا بدرجة لا تقل عن الحدث الداخلى . وإذا تأملنا رواية « الطريق » فسرى شيئا قريبا من هذا ، فمهمة البحث عن الرحيمى والفشل فى تحقيق ذلك إنما يعكس نفس المدلول ، فالبعد الثانوى هنا هو البحث عن ذى الفقود ، عن قيمة مهيمنة ، أو أمل لا يتحقق .

أما رواية « شرثرة فرق الدبل » ففى الأعمال التى أثارت كثيرا من المناقشة والجدل بين النقاد عن يوم ظهورها إلى اليوم لنطراقة بنائها من ناحية ، ولما تنطوى عليه من قضية هامة وهى تبدد الفكر وغياب الفعل ، والعقل معها . والاكتفاء بالشرثرة حيث تنتقل من حياة الفعل والعمل وقوة الإرادة إلى نوع من بعثرة الفكر داخل أربعة جدران فى شبه هذيان . إنهم أفراد معزولون داخل عوامة تختلف

(١) المرجع السابق ص ٦٤ .

طبائعهم ونزعاتهم وفدراتهم الفعلية . وهم أفراد معذبون بشعور مرتبض نتيجة للنفس المظلمة المضطربة التى لا تجد نفسها متوائمة مع المجتمع الذى تعيش فيه ، ونتيجة لوفرة الأسس السلبية التى تحمل الفرد على مقاومة المجتمع ، وهم يملكون الكلام وحده ، فأصبحوا يشعرون بأنهم سجناء حياتهم ، وأنهم غير نافعين للمجتمع الذى يعيشون فيه . ومثل هذا الوضع يجعل الأفراد يبحثون عن مكان مريح فلا يجدونه ، فيحز الألم فى نفوسهم وتكون العقابة أما أن يتلاشى هؤلاء فى صلح زرى مع مجتمع يغضونه أو فى تعاطى المخدرات ، وربما الانتحار . على أن مجتمع العروامة هذا لم يكن يحتوى على كل هذه العناصر السلبية الضائعة المتشائمة ونصف واعية ، وإنما كانت تشتمل على شخصيات تحمل بعض الاتزان وتمثل قوة الثبات والديمومة والأمل فى البقاء - بقاء الحياة ، وبقاء الخير والأمل فى البعث من جديد .

والرواية وإن كانت تعتمد على « أنيس زكى » الذى تتلقى مأساة الإنسان فى هذا الكون على يديه ومن بين أقواله ، والذى هو أشبه بشخصية البطل الفرد المخطم ، غير أننا نجد أن هذه الشخصية كثيرا ما تحمل هى وغيرها من الشخصيات بذورا مختلفة وغائرة ، وغير واعية فى أغلب الأحيان . وربما كانت تجمع بين الذاكرة اللاإرادية والتذكر الإرادى فى وقت واحد .

وتقول الدكتورة لطيفة الزيات فى وصف عناصر البناء فى « ثرثرة فوق النيل » : « وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى البناء ، لوجدنا نفس التشابه مع توافر الاختلاف . فالثرثرة « تبدأ هى الأخرى من نقطة بداية محددة وتنتهى إلى نهاية محددة ، وهى تنطوى على أكثر من رحلة على المستويين المعنوى والمادى ، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف . فنحن إزاء المرحلة الليلية التى يقلع فيها رواد العروامة من خلال المخدرات ، ورحلة « أنيس زكى » المسطول الأبدى عبر التاريخ ، ورحلة « سمارة بهجت » فتاة المبادئ والطبقة الوسطى ، والرحلة المادية التى تجسم هذه الرحلات جميعا ، والتى تنتهى بمصرع إنسان بسيط تحت عجلة السيارة .

والرواية تبدأ ، و « أنيس زكى » يفصل من عمله نتيجة لإدمانه للمخدرات ، والصلة الوحيدة المتبقية بينه وبين واقع الحياة اليومى تتقطع ، ولا شئ يتبقى له إلا الملجأ المادى والمعنوى الوحيد الذى يستعين به على الحياة . وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات والهروب حيث يعيش وبدير ليالى الأنس للأصدقاء . وتنتهى الرواية وعالم العوامة قد تحطم ، ولا يبقى لأنيس زكى ثمة ملجأ من "الحياة" ويبقى هذا السؤال الدائم على لسانه ، لمَ كل هذا ؟ وما معناه ؟ ولمَ الاختلال والقهر فى المجتمع والكون .

أما سمارة بهجت فتاة المبادئ والطبقة المتوسطة تبدأ رحلة اكتشاف الواقع ومن خلال ذلك اكتشاف الذات وهى تهبط فى النهاية على سطح العوامة كأنها تهبط على سطح القمر منتصرة ، مؤمنة بأنها قادرة على عكس أفراد العوامة على إحداث التغيير ، وعلى انتزاع هؤلاء أو بعضهم من عالمهم الهروبى إلى عالم الواقع ، وجاهلة كل الجهل بالعوامل الحقيقية التى تتحكم فى هذا الواقع ، وتخرج من العوامة وقد تغيرت ، ولم تغير أحدا ..

ثم تنتهى الرواية بخروج الجميع فى نزهة بسيارة يقتلون فى أنفائها إنسانا بسيطا . وإذا الجميع يتصل من المسؤولية ، مسئولية قتل هذا الرجل البرئ .. الجميع بما فيهم الواعون والمخدرون على السواء (١) .

والجريمة هنا ليست جريمة قتل الإنسان ، وإنما الجريمة تمتد إلى تنصل الجميع من مسئولية القتل ثم التستر على الجريمة .

وهذا هو موقف المثقفين والمفكرين وهو موقف سلبى غائب ، قد تخلى عن مسئولياته ، وتنصل من واجباته ، وركن إلى الصمت أو العزلة القاتلة ، وموقف التخاذل والنكوص هذا هو الذى انتهت إليه جماعتهم .

ويبقى فى النهاية « عم عبده » بواب العوامة والرجل البسيط الذى يمثل ابن

(١) المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٧ .

البلد الفلاح القاء من الريف ، يبقى هو الرمز الذى يمثل الديمومة ، والإصرار على بقاء الحياة وقوتها ، وأنها باقية وقادرة على الإنبات والإزهار والإثمار .

وهكذا لا تستطيع بعد الانتهاء من قراءة الرواية إلا أن تتوقف وتتأمل هذه الأبعاد الكثيرة المختلفة وراء ظاهرة الأحداث ، أو الشكل الخارجى لها . فثمة البعد الاجتماعى المتردى ، والبعد الرمضى الذى يطرح قضايا العزلة والتفكك والسلبية ، كما يطرح هاجس التغيير ، ويحلم بوعى جديد فى الإنسان والحياة . وثمة بعد «ميتافيزيقى» يربط الواقع بالكون والإنسان فى محاولة لوعى الذات والإنسان .. وهو يمتضى فى الرواية كأنه نوع من التوق إلى الوصول إلى الوحدة والتلاؤم اللذين يقللان من بعد المسافة بين اليأس والأمل ، بين عالم السكون والحركة ، والرغبة فى تخليصهما من التناقض .. ولن يكون ذلك إلا إذا انبصر الإنسان فى الداخل فى الكيان الأول ، فى الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة .

وبعد ،

فهذا قليل من كثير يمكن أن يقال عن عالم نجيب محفوظ المتسع العميق الأرجاء كالبحر . أردنا أن نقف فيه عند بعض ملامح الرؤى الإبداعية ، والاتجاهات الفنية عند كاتبنا الكبير ، وهى ليست إلا إشارات أرجو أن تكون قد لمست بعض أعماقه الفنية ، وأساليبه المتعددة والمتطورة ، وبعض قسما من فكره وفنه . فإن ارتياد أى باحث أو كاتب لعالم نجيب محفوظ بحاجة إلى مجلدات ، وإلى جهود متصلة للإحاطة والاستفوار . ويكفينا جرأة وشجاعة أننا نخضنا عالم نجيب محفوظ ، محاولين الجلوس تحت دوحة إبداعه الخصب ، وهى دوحة باسقة دائمة الظلال والإثمار . وحسبنا من ذلك ما أصبناه من متعة ومن معرفة .

عالم فتحى الإبيارى القصصى

رؤية وتحليل

رافقت الأستاذ فتحى الإبيارى فى رحلة إبداعه الطويلة التى استمرت أكثر من ثلاثين عاما ، كما تابعته فى مسيرة حياته منذ أن كان طالبا فى كلية الآداب .. وعرفت فيه فهمه المتوقد للعمل الصحفى وكتابة القصة القصيرة، وكان فى كل خطراته متدفقا وهادرا كالمروج لا يكل ولا يمل ، يعيش الفطرة المندفعة بقواها الغريزية فى دفق عفوى وحيوى .. وكان فى أثناء هذه الرحلة الطويلة يدفع إلى من وقت إلى آخر بنماذج من إبداعه القصصى والنقدى .. ولمست هذه الغزاة فى الإنتاج وبعد أن تجمع لديه هذا القدر الكبير من الأقاصيص دفعه إلى فقراتها يامعان وإذا بى أجد لدى الإحساس بالكتابة والتعليق.

وأنا بطبعى لا أقصد لنقد عمل أدبى إلا بعد إحساسى بأن فيه شيئا جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه . أما ما أشعر أنه عادى أو كاذب أو مقلد فإننى - عادة - لأقف عنده ، فالنقد عملية استغوار وكشف ، والناقد لا يستطيع بطبيعة الحال استغوار ما لا غرر له . كما لا يهتم بأن يكشف أرضا يطرقها كل غاد ورائح.

قرأت أعمال فتحى الإبيارى القصصية فإذا أنا أمام قصصى لا يعانى مخاضا عسيرا كما كنت قد خشيت .. بل وجدت نفسى أجابه موهبة صارعت نفسها وعاركت موضوعاتها وقضاياها فنمت واشتدت ونضجت ... وصار لها طابعها الخاص الذى يحتاج إلى كشف واستغوار.

وسأحاول هنا أن أضع يدى على أبرز الملامح والمظاهر التى تحدد اتجاهات عالم فتحى الإبيارى القصصى راجيا أن أكون قد اقتربت من الحقيقة ولم أجارها.

ولعل أول ملمح يشدنى ويسترقفنى فى هذه الأعمال أنها تؤكد ظاهرة هامة

وهى علاقة الكاتب بالواقع اليومي ، تلك العلاقة الوثيقة المتعددة الأطراف دائما ،
ففتحتى الإييارى ليس مجرد كيان منفصل عن الكيانات الأخرى التى تجعل لوجوده
معناه ، بل أن علاقته بالواقع اليومي هى علاقة بضميره وضمير مجتمعه وضمير
أمتة وضمير الإنسانية كلها.

والسؤال الآن هو هل هذه العلاقة محددة بالواقع اليومي ؟ أم أنها علاقة
جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولى ؟ فالواقع اليومي هو وقائع والحقيقة الآتية
هى حقائق ، والإحساس الآتى هو أحاسيس لا يضبطها الزمن . والحياة على هذا
النحو لابد أن تكون فياضة بالألم وحس الفاجعة .. كما تكون مملوءة بالحب
بأشكاله التى لا حصر لها.

وإذا حاولنا الإجابة عن هذا السؤال الذى يبحث عن كنه علاقة الكاتب
الإييارى بالواقع اليومي فلنا نقول :

إن تناول الواقع اليومي الخلى لا يمنع تحقيق الشمولية ، فالكاتب لا يمكنه فى
نظري أن يكون شموليا إلا إذا كان محليا أو بمعنى آخر إنه ينطلق من أرضه لكى
يعانق المجموع . ولا خلاف على ذلك فالطبيعة الشمولية لا يمكنها أن يتأنى إلا عبر
التجربة المحلية الخصوصية قوميا وذاتيا . وكلما كانت جذور المرء أعمق فى أرضه
كلما انتشرت هذه الجذور فى أرض الناس كلهم.

ولعل هذا واضح من قصص كثيرة مثل قصة « الضيف والحمقى » التى
تكشف عن الواقع السلبي تجاه قيم روحية قد بدأت تتلاشى ويحل محلها تعلق
بالحياة المادية التى تصرف الإنسان عن التأمل والتواصل والرحمة والعمق الإنسانى
.ومثل قصة « بوسى » التى كانت رمزا لمعنى التواصل والتعاطف الإنسانى الذى
يفتقده المجتمع وفى مجموعة « قلب الحب » حيث يراجهن الإييارى بعالم دافئ
تشعله علاقات حميمة ، كما رأينا فى قصة « بلا خوف » حيث تتلاقى القلوب
أرواحا قبل أن تتلاقى أجساما.

فى هذه القصص وغيرها نجد أن واقعية الكاتب اليومية لم تعد تقف عند
البحث عن الشر ومنابعه ليصير الناس بها وينقدها فحسب، بل أخذ يبحث إلى

جانب ذلك عن منابع الخير فى الإنسان ودواعى التفاؤل والثقة به ، هادفاً من كشفه لهذه القيم أن يعيّلها إلى قوة إيجابية فعالة تعيد للحياة توازنها...

فإذا انتقلنا إلى السمة الثانية لما سميناه بالواقعية اليومية فى عالم الإييارى القصصى فإننا نتوقف عند ظاهرة ملموسة فى اختياره لشخصه، فهو يختار أناساً يحيون فى عفوية قد تركوا الصرامة والوعى للمفكرين، ليعيشوا الفطرة المندفعة بقوتها الغريزية . وهم يحلمون أحلام اليقظة أحياناً ، يتلذذون بالوهم ، ويفنون ويكذبون ويلهون فالحياة شغلهم الشاغل كما هو الحال فى قصة « غرامة » التى تركز على عرض ممتع لشخصيتين : شخصية البائع المتجول المخالف وشخصية الشرطى ، وكل منهما له موقفه الصارم النابع من تلقائية لا وعى فيها، كل يجرى فى عالمه يتصرف ويسلك كما تمليه الطبيعة والغريزة . وكذلك فى « نظرة حب فى المترو » حيث يطرح علينا الكاتب صورة من صور الحياة اليومية لمشهد الانتظار الطويل حيث يحتشد الناس واقفين فى ملل فى انتظار قدوم المترو، ثم كيف يتدفقون بالعشرات وينحشرون لا يجدون ثغرة ولا موضعاً لقدم ، ثم تبدأ لعبة الكراسى الموسيقية كل يبحث عن مكان أو يتسابق إليه ، ثم كيف يكون التصرف داخل عربة المترو ، وكيف يجرى الحوار، كل ذلك فى فطرة مندفعة بقوتها الغريزية.

للواقع اليومى ألف وجه والإنسان مأخوذ بهذا الواقع ، والكاتب يقف أمام ما يدهمه من رؤية الاضطراب والتشتيت ، وإبداع الكاتب فى مواجهة هذا كله هو فى تسخير فنه فى بلورة هذا الواقع فى مصور رمزى تشع منه المعانى ، وهذا المصور لدى القاص هو فى القدرة على تكثيف التفاصيل التى ينتقيها انتقاءً حذراً بارعاً أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ. (١)

هذه هى تجربة الإييارى فى تصويره للواقع اليومى ، إنها الواقعية التى تحس ما فى الحياة من مظاهر التفجر الهائل العشوائى والأعمى، فيحاول الفنان أن يلتقطها يدعمها برويته للغوامض والجاهيل ، ثم ينقلها إلى الورق فى شكل شظايا مشحونة وهذا هو سر براعة هذه القصص القصيرة.

وفى داخل هذا الإطار إطار الواقعية اليومية يحتل الحب والمرأة جانباً كبيراً فى إنتاج الإيبارى القصصى بل إن الموضوع الأساسى لإحدى مجموعاته هو الحب الذى يقع فى ست قصص قصيرة.

والحب لا ينسأ الإيبارى، وكيف ينسأ؟ وهو أهم عاطفة فى حياة الناس. إنه الرقود الذى يجعل الاستمرار ممكناً. إذا انتهى الحب فى حياة الإنسان انتهت حياته الحقيقية، وأصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاذ وقودها. ولكن الحب فى مجتمعنا مخنوق، وكثيراً مانعبر عنه بالآهات، وكثيراً ما نحجم عنه خوفاً أو هروباً أو تخاذلاً أو عجزاً. مع أنه هو قوة التحرر فى الإنسان، ولكنه فى مجتمعنا صراع بين قوى التحرر والاستسلام والخلق.. إنه القوة التى تدفع حركة الإنسان من الداخل إلى الخارج أى تخرج مكنونه وتطلقه فتعين على حركة الإنسان ودفع طاقته إلى الإيجاب، ومن ثم فهو قوة تجعل الداخل والخارج على اتصال خلاق حيث يتفاعل الداخل والخارج

والذين لا يتحقق لهم الحب على هذا النحو الأخير فلا شك أنهم يكابدون من العذاب الكثير لأنهم يعجزون عن إقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج.

وليس الحب عند الإيبارى وقفاً على المعنى المألوف الذى هو تعلق شاب بفتاة بل هو نهاية تنتهى عندها المرأة بعد أن ذقت كل ماتشتهى.

وتختلف النساء فى قصص الإيبارى فليست هناك امرأة تعرض عن امرأة أخرى وكل امرأة مختلفة، وإذا تكرر الشكل فإن الشخصية لا تتكرر.. وإذا اختلفت النساء فى القصص فلا يعنى هذا بالضرورة أن المؤلف لم يجد المرأة التى تحقق كل الصبر والكل النشوات، فهن قد يشتركن فى صفات معينة رغم ما يشتركن فيه من الجاذبية. ولكن الأهم هو التباين فيما بينهن.. وأنا أعتقد أن شخصية الإيبارى قد كان لها تأثير فى قصص الحب عنده، فهو من الذين ينطبق عليهم القول بأن وعى الطفل يبدأ عنده أولاً لأمه ثم للحبيبه، ثم لفكرة الأرض أى الوطن بكل ما فيه من معنى.

أما أدوات الإيبارى الفنية التى يعتمد عليها فى التعبير والبناء فهى كثيرة نقف

عند أهم عناصرها الفاعلة.

وأول هذه العناصر هو الإدراك ... الإدراك الدقيق الحاد الذى يضع القارئ شيئا فشيئا فى قلب الحدث أو الموقف الذى يسمى الكاتب إلى تصويره. عينه لا تغمض ولكنها أيضا لا تشتت ، وإنما هى تركّز وتنمى وتسعفها فى الوقت نفسه حواس الكاتب الأخرى حيث نجد لديه القدرة على التقاط أصوات الناس وأفعالهم ولغتهم وتصرفهم . ورغم اختياره الفصحى فى معظم حواراته فإنه يستخدم العامية ، ويحسن ملائمة اللغة لشخصية المتكلم معبرة عن طبيعته ونفسيته وسداجته وعفويته. ولعل هذه هى الظاهرة التى شدت انتباه الكاتب الكبير محمود تيمور الذى رافقه كاتبنا زمنا وتعلم منه وصاحبه فترة غير قصيرة. فقد قال عنه تيمور وقد لمس تلك الصفة المميزة للإيبارى والتى تمثل فى إدراكه الحاد للأشياء وحسن التقاطها . قال تيمور:

« على أن ومضات الإيبارى تتركب من قصص القصيرة جدا ، تحمل إليك فى وهجها الساطع أدق الملامح والسمات ، وأخفى العواطف والمشاعر وتلك على أن صاحبها يتميز بناحيتين أصيلتين : ذكاء الملاحظة ، وبراعة الالتقاط » .

أما الظاهرة الأخرى الواضحة فى بناء الإيبارى للقصة أنه لا يهتم كثيرا بالصيغة التقليدية أو البناء الهرمى المعروف أى التدرج من البداية إلى الوسط والنهاية، أو الحرص على دراسة الشخصية التى يطرحها أو الوصول إلى حبكة قصصية. فالقصة القصيرة فى رأي الإيبارى هى فى المقام الأول وسيلة للتعبير عن الحياة والظواهر الإنسانية. فهو حريص فى سرده للحدث وللمشاهد على أن يعبر عن حقيقته فى الحياة والمشاعر. وهذه ناحية هامة أراها ضرورية فى كتابة القصة القصيرة. فلو أن كاتب القصة القصيرة قال شيئا بجملة تفتح عينيك وأذنك ولو مرة واحدة كل صفحتين أو ثلاث لكان فى ذلك غنى له وللقارئ ولل قصة التى يكتبها.

هذا هو منهج الإيبارى فى العرض والبناء ، ويتلخص فى ألا تتطرق الرواية أو الملل إلى السرد ، والحرص على الحوار الموجه المشبع والمتلاحق فى سرعة غير

مخله ، وملاءمة الشخار للشخصية ، وهو دائما حوار المتحدث لا إنشاء الأديب .
فحواره يعكس طبيعة شخوصه على تباين حرفهم وأخلاقهم وطبقاتهم ، لذلك فإن
لكل قصة لديه طعما ، ولكل شخصية وجودا مدركا ، ولكل حدث صوتا
مسموعا .

ونضيف بعد هذا عنصرا آخر من عناصر الأداء عند الإياري وهو عنصر
السخرية التى تتبع من طبيعة رؤيته للحياة . وهى رؤية ساخرة تتجلى فى أن الحياة
هى باعثة الحيرة والخبور أو البهجة فينا ، وهذه ظاهرة منتشرة فى فن الإياري وفى
رؤيته التى تنتهى عادة بالحيرة الساخرة على نحر مارأينا فى كثير من قصصه ، وعلى
الأخص فى «سرير من ثلج» وقصة «بلا نهاية» .

وثمة جانب آخر يحس فيه الكاتب بسخرية جارفة من الحياة والقدر ، وأعتقد أن
هذا النوع من السخرية هو الذى يمنعه فى أكثر أوقاصه من دفع أبطاله إلى
الحركة والفعل ، فهو يراهم على الأغلب منفعلين لافاعلين . وثمة قصص نرى فيها
مجالا يدفع الشخص إلى التصميم والفعل ولكن حتى هذه تبقى السخرية هى
الطاغية ... إنها حيرة النفاق وحبوره فى ذات الوقت .

على أننا فى النهاية يجب أن نعترف بأن الذى يشدنا فى هذه القصص ويجعلنا
نقبل عليها أنها أخذت لنفسها طريقا أغفلناه ، وعالمنا لم يشغلنا كثيرا فى فترتنا هذه
التي سيطرت فيها نظريات الوجود وتيارات مختلفة مما هو واقع بين أيدينا ، يجرى
فى حياتنا وأيامنا ، غفلنا عما هو مباشر وعينى وبقى وينضح دائما بجمال غير معقد
ولا فلسفى أو عقلانى ..

الذى يجعلنا نعجب بقصص الإياري أنها تؤكد على حياة غرائزها الإيجابية
أهم من أفكارها الفلسفية المعقدة ، فالداخل إلى هذه المجموعة كالداخل إلى قاعة
من قاعات التصوير التى لاتعج بصور المشهورين ولا صور الحسان ولا صور صانعى
التاريخ . إنها صور البسطاء الذين نراهم فجأة فنضطر إلى الاعتراف بحقيقتهم ،
إنهم أبناء الحياة وصانعوها فى نفس الوقت بهم تزدحم الشوارع وتنضج المزارع
وتسير السيارات والقاطرات .

أما المفكرون فهم فى واد آخر يمشقون النظريات ، ويقلقون بينما هؤلاء يعيشون
الواقع والوهم بعنف بريء، ولا يهتمون بنظريات الدنيا كلها ولا يقولون لها حتى
صباح الخير. وهم رغم ذلك صانوا الحياة ، أو قل هم مادة الحياة بخيرها وشرها.

محمود حنفی

رواية حقيقية خاطوية

قبل أن أعرض لرواية حقيقية خارية بالتحليل والدراسة أود أن أقف معكم أمام حقيقتين هامتين وأراهما ضرورتين :

الحقيقة الأولى نابعة من أن المؤلف صديق عزيز ، وشخصية أثيرة غنية تدعوك إلى الإعجاب بها على المسترين الشخصى والفنى على السواء . والسؤال الذى أطرحه مقدما هل هذه الصداقة وهذا الإعجاب اللذان أسبق بهما كلامى يعتبران حاجزا أو عائقا، أو كما يقول المصطلح الشائع حجابا بينى وبين الرؤية الموضوعية والنقد المنهجى للعمل الفنى ؟

أنا شخصيا أقول لا ، فليس إعجابى بالكاتب عائقا أو حجابا عن الوصول إلى الحقيقة المجردة . فالنقد أولا ليس بالضرورة تجريحا أو تصيدا للأخطاء والعيوب ، وإنما النقد عملية استغوار وكشف ، وأنا بطبيعتي لا أستطيع استغوار مالا غرر له . وأعترف أنني حتى الآن لم أقصد لنقد عمل أدبي إلا بعد إعجابي به وإحساسي بأن فيه جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه . أما ما أشعر بأنه شيء عادى أو زائف أو مقلد فأنني لا آقف عنده . والنقد كما أراه يجب أن يتناول العمل الفني كله ، وما فيه من قوة وإبداع ، وما فيه من ضعف وإهمال ، لا أن يترك العمل كله ، ويقتصر على النقد ، ولا أن يقتصر على المدح ، ويترك النقد . وهذا هو النقد المتوازن ، الذي أعتقد أنه هو الذي يفي بواجبه .

(١) محيود حنفي يكتب الرواية والقصة القصيرة ، وقد نال جائزة الدولة التشجيعية في

المالوف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارىء وعصره. هنا بعض ما اعتمد عليه فى النقد ولعله لا يفسد الحقيقة أو يشوهها.

الحقيقة الثانية التى حرصت على أن أتقدم بها هى أننى أدركت فيما قرأت فى السنوات الأخيرة أن الجزء الأكبر مما يكتب بالعربية اليوم ، وبخاصة فى الرواية العربية يبدو هشاً لاعضل له ولاعصب . لقد ظهرت فى السنوات الأخيرة روايات كثيرة يدو أن مؤلفيها يتدعونها بسرعة وتداعى أحلام النهار.

فقد كان رد الفعل الذى طرأ على عالمنا بعد شيخوخة الرعيل الأولى من كبار الكتاب أو موتهم أن تمثلت الرغبة فى مجازاة روح العصر فى آلاف الصفحات التى راحت المطابع تقذفها . حاملة أدب التسلية ، أدب التمرية على الحياة . دواخل النفس ، إرضاء لجماهير القراء من أنصاف المتعلمين الذى تعاظم عددهم فى الأقطار العربية بانتشار التعليم وفى . اعتقادى أن السبب الأول فى هذه النكسة افتقار الرواية للموضوع الكبير إذا صح استخدام هذا التعبير ، وأعنى بالموضوع الكبير أن تنبثق الرواية عن حس الإنسان المأساوى بالحياة.

ولعل آداب الغرب من مآسى اليونان ايسكلوس وصوفوكليس وغيرهما إلى روايات وليم فوكنر هى التى تؤكد هذا الرأى . وليس معنى هذا أن تبقى الرواية العربية استمراراً للرواية الأوروبية مع اعترافنا بأن الفن الروائى الذى نعرفه اليوم هو فن أوروبى قد تكون له جذور فى ألف ليلة كما تكون له جذور فى القرآن والتوراه والانجيل . ولكن تطوره من روايات دوستوفسكى إلى جيمس جويس إلى فوكنر إنما هو تطور فى خط واحد هو خط المأساة ، والمأساة هنا هى تصوير الفرد وهو يجابه القوى الكبرى مهما لبست هذه القوى من أقنعة . إنها تصوير للشخصية الإنسانية فى مجابهة ضمن إطار الحدث .. والحدث عادة ما يكون وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الإنسانى والبحث الذى يواجهه الكاتب أو الشخصية معا . هو بحث فى متاهات المجتمع - متاهات المدينة . وفى عصرنا الحديث تحول البحث إلى متاهة هى رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والدماغ والوعى واللاوعى^٢ وفى هذا البحث مهما تعددت صنوفه فإن المجابهة دائماً تتحقق على شفا المأساة. (١)

(١) الرواية العربية والموضوع الكبير - جبرا ابراهيم جبرا - الرحلة الثامنة ص ٦٩ وما بعدها.

ورواية « الحقيقة الخاوية » هي من هذه الأعمال التي جعلت موضوعها منبثقا من حس الإنسان بمأساة حياة إنساننا المعاصر. فقد استقر في ضميرنا منذ أن ارتفع وعى بعضنا أن الأدب المُنقع هو ذلك الذي يصور الحياة ويشتبك بتفاصيلها اليومية، فيعطينا وجه الحياة وصورتها ولون ثيابها وأسلوب معيشتها كما يكشف عن كرامن النفس إزاء متناقضات العصر وأزماته ، وتغير القيم فيه واختفاء الروح الحميمة الدافئة التي هي ملاذ الإنسان في عصر تعصفه نوازع شريرة.

هذا هو هدف محمود حنفى البارز بل هو خط الفعل الرئيسى فى روايته « الحقيقة الخاوية » ، القضية الأساسية هي أن ننزع إلى فهم النفس والإنسان واختراق أزمت الحياة ومعانى الظلم والقسوة والشر والتعبير عن حاجتنا إلى الحرية والعدالة والحب.

ولقد فطن محمود حنفى أن فترتنا هذه الأخيرة كانت من الناحية الروحية فترة مضطربة التوازن على الرغم من النمو الاجتماعى والسياسى.

ولجأ محمود حنفى - فى رأى - ينحصر فى أنه استطاع أن يتجاوب ديناميا مع هذه الفترة الفلقة اليأس، وأن يرتفع إلى مستوى اللحظة فتأثر بهذه الدينامية السياسية والاجتماعية بالشكل المطلوب واتصل جذورا وفروعا ، رمزاً وتجييدا بالتجربة الكيانية الضخمة والخطيرة والتي تمر بها اليوم أفرادا وجماعات.

ولهذا نرى الكاتب منذ أول لحظة إلى آخر كلمة فى روايته أمام هذا التخبط والقلق وتضعض القيم فى وجه تيارات عديدة أيديولوجية وفكرية وسياسية واجتماعية . ويعقد البطل المزم على المقاومة مقاومة هذا الطوفان أو قل هذا الطغيان فيشدد على حريته وفرديته ونقاوته وسلامة قيمه، ويركز همه على دخائل نفسه دفاعاً عن حريته الذهنية والعاطفية.

وهكذا نرى الراوى طول الوقت فى حال يرثى لها من البلبلة والضياح وفقدان الثقة واليأس من مقاومته تيارات عاتية أقوى من طاقته وقدرته . يتخللها فترات صحوة ومحاولات من الرفض والثورة والمقاومة ، فترات يثور فيها الكاتب على هذه الاعتداءات الصارخة على أقدم المقدسات، وعلى عبثية الحياة وتناهتها، وعادات

النفس والشح واللامبالاة ، وتقديس الماديات . وكان كل ذلك على حساب الإنسان الذى هال الكاتب أن تمحى صورته ومعاله.

وهذا هو الذى يحز فى نفس الكاتب ويؤرقه طول الوقت فهو لم يستطع أن يستجيب لهذا التحول فهو يرفضه ، لأنه يرى أن الذى يمكن الكاتب الصادق من الكتابة الصادقة هو إيمانه. بأن قيم الحياة الإنسانية العامة لابد أن تكمن وراء مظاهرها الوحشية . وأن الشروط العامة للحياة التى يؤمن بها الأدب والفن إنما تكمن فى عالم يؤمن الناس فيه بأن الذى يحدد القيم الكلية النهائية ليست هذه الظواهر الوحشية . تلك هى الأزمة المأساوية التى وجد الكاتب نفسه غارقا فيها ، وهذا هو الفزع الذى أصابه خوفا على قضايا تعتمد على سلامة الإنسان : تلك القضايا التى تتعلق بالروح والوجود والطبيعة البشرية ، ومكانة هذه ومصيرها فى عالم مهدد بالقضاء على ثوابت يرتكز عليها تكون العقل وسلامة الإنسان.

وأبدع مافى كتابة هذه الرواية إصرار الكاتب وتنبهه لكل هذا ومواجهته له بكل إصرار وعنف بالكلمة اللاذعة والنقد الحار. فكل ما يراه من زيف وفوضى تراجع به يقف دونها وإن عجز عن تغييرها ، فكان حريصا على أن يكشف سر الأكذوبة فى حياتنا الجديدة ، وذلك بتحليل الموقف السائد فى حياتنا ومجتمعنا المعاصر . ولم يتم هذا من خلال تعريته لموقف أصدقائه إسماعيل ، وعلى ، وعبد الحميد من شخصية عادل الذى كان له موقف خاص أراد أن يتحرر فيه من سلطان القهر وعبودية الإنسان ، فتعذب ولاقى صنوفا من العنت فى حياته ، مصرا على الصمود والمقاومة حتى مات وحيدا . ولم يجد من أصدقائه وقفة عون أو وفاء أو حتى تقدير لموقفه الصلب المبني على قيم يؤمن بها ، لأن الحياة كانت قد جرفت هؤلاء جميعا ، وأرغمتهم على مساهرة الحياة والاستسلام لها والتهاون معها. فاكتمسوا الففرة وقبلوا الكذبة وهزءوا واستخفروا بأخيهم الذى مات واقفا مؤمنا بموقفه من الحياة الجديدة . أقول لم يتم هذا فى تعرية موقف الأصدقاء من صديقهم عادل وإنما تم بكشف وتعرية الحقائق فى كل جزئية كان يقف الكاتب أمامها ساخرا ناقدا وباكيا.

وثمة جانب آخر يمثل خيطاً ممتداً على طول الرواية وهو خيط سرى استخدام القوة المادية أو المعنوية لقهر الفرد ، وفرض الرأى عليه بحيث يتم تحويله فى النهاية إلى مجرد تابع لنظام سياسى أو اجتماعى أو دينى أو أسلوب شائع . ظلت فردية الفرد هى شغل الكاتب الشاغل ، لذلك كان هناك هذا المحيط الرفيع الممتد فى ذكاء ، والذي يظهر الفرد مطارداً من المجهول ، فكثيراً ما نرى دوافع هروب الفرد ، وانعزاله مجهولة الأسباب . كما أن دوافع العدوان عليه ومطاردته عديدة وغير محددة وقد تصل إلى حد التناقض والإلغاز . وأحياناً يظل الاتهام المسلط على رقبة الفرد غير محدد الهوية الاجتماعية والأيدىولوجية . وعلى الرغم من ذلك فإن فن محمود حنفى يظل مختلفاً تماماً عن بيكيت ومعظم كتاب مسرح العبث ، والأحداث عند محمود لا تدور فى عالم مجرد كل التجريد أو خيالى أو حلمى ، وهى بالتأكيد ليست تهويمات خيالية قد يستخدمها عقل موزور أو مريض . أحداثه دائماً ممكنة الحدوث ، وهى مأخوذة من الواقع القريب الواقع اليومى المعيش ، وشخصياته رغم غموض دوافعها أحياناً تظل ملتصقة بهذا الواقع ، ونظـل الشخصيات منطلقة من واقع معروف وملموس للقارىء.

أما لغة الكاتب فهى لغة حية بعيدة عن المدخرات اللفظية أو المخزون فى الذاكرة ، بعيدة عن مضائق التراكيب المصطنعة . لغة رشيقة خفيفة الرزن لرحتها شمس الفكر وشمس الحرية فيها صفاء نفسه ولهفته الدائمة لروح الطهر والصدق التى عكستها التصاقاته بالطبيعة ، التى كثيراً ما يلجأ إليها لتصفو نفسه . كما أنها قادرة على أن تحمل كل ما يتبع فى النفس من مشاعر هاججة أو هادئة مرة ، أو حلوة ساخرة لاذعة أو هنية لينة فضلاً عن أنها لغة تستجيب له مراعية ليس فيها حشو أو مبالغة ، تميل إلى التحليل الهادىء النافذ القادر على بسط كوامن النفس وتعمية الحقائق.

أما عن البناء الفنى للرواية فإنه جديد هو الآخر ، فهو لا يلتزم بتقاليد الرواية بالمعنى الحرفى للكلمة . فالكاتب يبدأ بحدث عادى ولكن يصوره بطريقة تجعلنا نشغل به طول الوقت ، حدث لم يتم ، يظل الكاتب والقارىء الاثنان معاً معلقين بهذا الحدث العادى حتى نهاية الرواية ، ويبقى القارىء فى أثناء الرحلة من البداية

إلى النهاية فى انتظار إتمام الحدث أو إنهائه ، بطريقة يسيرة سلسلة تشير انتباهنا إلى النهاية ، بدون زحمة فى الأحداث أو رغبة فى تطوير الحدث وتعقيده بالمعنى التقليدى . ويمر فى أثناء ذلك الكثير الذى يقف أمامه الكاتب أو ينطلق من خلاله لكى يفرغ كل مآلديه دون ضجيج من الصراع أو من الأحداث . فالرواية تطلعك دائما على آفاق مجهولة من التأمل والفكر والنقد بوثبات بارعة أشبه بوثبات الأريحية الشعرية . فالحدث أقل بكثير من القصة التى يرمز لها أو يوحى بها وهو كثيرا ما يتوارى أمام ما يفسح الكلام فى عوالم النفس ويكشف من الآفاق والآماد .

إن روعة الكاتب أنه يصنع من هذه الأحداث الصغيرة ، أو قل من هذه الغمامات البسيطة والتقلييلة مادة أخرى جديدة ، ويهيئ منها هيكلًا قائمًا للعصر وللبنية الاجتماعية وللناس . ثم هو ينفخ فى هذا الهيكل من روحه فإذا هو يكتنن سوى يحيا ويتنفس . فهو فى عملية الخلق والتكوين لا يتجه إلى السرد الكثير ولا إلى الجمع أو التسجيل أو التدوين ، وإنما همه أن يفاجئك بالمجهول فى النفس الإنسانية أو الحياة فى لحظات ذكية وسريعة ولكنها نافذة .

ولا يدور كثيرا حول طبيعة الشخصية التى يقدمها ، وإنما يهتم أكثر بأن يجعل الشخصية ، من خلال خيوط سريعة ، تقف أمامك نابضة شاخصة بسماتها وزينها ومزاجها ، وهذا أثر عنده بكثير من جمع الحوادث حول شخصيات روائية .

والكاتب لا يلجأ إلى الصراع الرومانتيكى الذى يتحتم أن يكون صراعا ماديا أو صراعا عاطفيا جسديا ، فلم يشأ أن تحتكر روايته صراعات عاطفية حسية أو جسدية ، فروايته رواية الرجل المفكر الذى ينقل الصراع من مجال الجسد الى مجال الفكر . لذلك بعدت روايته عن الخفة والضجيج ، ولذلك تمثل عنده الفعل الإنسانى بشكل يعكس تباين الشخصيات وصراعاتهم بحكم كونهم وحدات من مجتمع طاغ ، لايحكم كونهم أفرادا مستقلوا بوجودهم . من ثم جاء صراع الكاتب صراعا هادئا يتناول مشاكل المجتمع يعتمد فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا على ذلك بقوة الحوار ومهارة العرض .

وبعد ، فهذه لحظات قصيرة أرجو أن تكون قد أعانت أو شوقت أو أضاءت أو كشفت عن حقيقة .

رابعاً : النقد الأدبي

قضايا النقد الأدبي الحديث

تهتم هذه الدراسة بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بقضايا النقد نظرا وتطبيقا ، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش ، واحتدم الجدل ، وتشعبت فيها الآراء حتي كاد دارس النقد في أيامنا هذه أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبانيء .

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبانيء والنظريات ، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة ، فإن ذلك علي النقيض قد يكون علامة صحة ، ودليلاً علي مدى الثراء الذي يحققه النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث .

ولكن الخطر الحقيقي هو في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أمامنا الرؤية ، ويجعل سبيلنا للنظر والفهم والحكم سليما مأمون العواقب .

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالرجوع إلي النظرة الموضوعية التي تفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدنا هذه المعارف . من هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا علي الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع اختلاف الفصول والعصور واتجاهات رياح الفكر والدوق .

فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور ، وأمضي في الحركة .. وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي . وذلك بحكم طبيعته من ناحية ، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات والجمود من ناحية أخرى .

فكثيراً ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيراً ما تختلف أدواق أمة عن أمة . ، بل كثيراً ما تختلف أدواق أبناء الأمة الواحدة من

جيل إلي جيل . فإذا أضفنا إلي هذا أن موضوع الأدب لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما علي دارس الأدب والنقد أن يكون قادرا علي متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء . والأهم من ذلك أن يكون علي وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه علي حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل علي إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها .

ولعله من الضروري قبل أن نخوض في دراسة أهم ما طرحه النقد الحديث من قضايا أن نقف وقفة نحاول أن نتفق فيها معا علي أبرز العناصر أو الخصائص التي تميز الظاهرة الإبداعية ، والتي تعتبر أساسا ثابتة وعامة تصدق علي الماضي والحاضر وتتفق وطبيعة الفن الشعري الذي سنجعله أساس هذه الدراسة . وعلي الرغم من إدراكنا لصعوبة الاتفاق علي القضايا النقدية والفنية فإننا نعتقد أن تحديد الإطار العام لعملية الإبداع الفني هو أحد الأسس الهامة التي تتوقف عليها صحة القضايا والأحكام المرتبطة بالأدب والنقد علي السواء . كما أنه لا يخفي أن تحديد عناصر الإبداع الفني كان هو الآخر من أهم منجزات الفكر النقدي الحديث .

وأول ما نحاول طرحه في تحديد هذه الأسس العامة أن نفرق بين ما يسمي بالقضايا العلمية والقضايا الفنية : إذ عن طريق هذا التفريق قد نستطيع تحديد مجال هذا النشاط الفني وتمييزه عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

فإذا نحن قلنا مثلاً أن زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن سرعة الضوء تساوي كذا درجة في الثانية أو أن جمع واحد وواحد يساوي اثنين . فإننا نستطيع أن نسمي هذه حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لها غرض من نفسه أمام العقل .

فإذا أعدنا تأمل هذه الحقائق استطعنا أن نستخلص حقائقها المميزة لها في الآتي

أولا : أن الذي يحكم علي صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له .

ثانيا : أن معايير الحكم عليها لا تترك مجالا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من شخص إلى آخر . ومن ثم فنحن جميعاً نتفق على صحة الحقيقة العلمية ونسلم بها.

وثالثا : أن معايير الحقيقة العلمية تكتسب صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدتها المنطق وتثبتها التجربة العلمية.

ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس ذاتياً أو شخصياً ، ومن هنا جاء اختلافه عن الفن إذ الفن كما يقول « لالاند » هو نقيض الإنتاج الآلي^(١) . ولأنه ثانياً نتيجة ما في الإنسان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الإبداعي لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الأثر الفني . ذلك لأن التجربة الفنية هي نتاج ما في الفنان من تباين أي نتيجة ما فيه من فردية وأصالة ، ولأنها تجسد لحظة شعورية لإنسان تجاه موقف أو رؤية خاصة . ومن هنا جاءتها صفة التباين أي أن كل تجربة فنية هي عالم خاص جداً ، وحالة فردية بكل ما في الكلمة من معني ، حالة تكشف عن رؤية وتصور وتوتر وإيقاع وملامح تنتمي لشخص بعينه ، لهذا كانت الأصالة التي هي سمة أساسية من سمات العمل الفني الصادق والمبتدع ، ونعني بالأصالة مجموعة الخصائص التي تميز إنساناً عن إنسان أو شعباً عن شعب.

ومن هنا كان العنصر الشخصي الذاتي هو الذي يميز الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية ، ويجب أن نعترف أن هذا العنصر الشخصي هو الأساس الفارق بين التجريبتين.

ودليلاً على ذلك أن الذي يبحث عنه الناقد في أي عمل فني هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية واحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

وليس معني الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثاً في التاريخ ، ليس هذا هو المقصود بطبيعة الحال ، فقد يكون الأثر الفني قديماً في التاريخ ومع ذلك تبقي له

(١) ثلاث محاضرات في الفلسفة ص ٢ ، ٣ .

هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطى حدود الزمان والمكان ، لأن ما يولد حيا وجديدا وطازجا في مجال الفن يبقى كذلك علي الدوام . فقد يكون عمر القصيدة ألف عام وتبقى أثرا فنيا خالدا له حيويته وطزاجته كأنه ابن اليوم .

وتأسيسا علي ذلك لا يمكن للغة في الشعر أن تكون مجرد وسيلة لنقل الفكرة من متكلم إلي سامع أو قارئ ، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير ، وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية البصرقة ، وإنما اللغة في الأدب خلق فني في ذاته طاقة تعبيرية تشكيلية فنية تتسم بالإيحاء والرمز والتصوير والإيقاع والإحساس والفكر في وقت واحد ، هذا إذا فهمنا اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودعا لهذا كله .

ومن هنا كان الحكم علي صدق اللغة في التعبير الفني حكما لا يستند علي مطابقة حقائقها علي الواقع أو عدم مطابقتها له . وإنما الصدق في اللغة الفنية أو الشعرية ينهض علي مدى ما يكون من توازن واستجابة بين التجربة التي تضمنتها قطعة من الأدب ، وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو علي حد قول « الدوس هكسلي » : (عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول حينئذ هذه القطعة من الأدب صادقة) (١) .

وهنا يفرق النقد الحديث بين ما يقف في النصوص الأدبية عند حد التعبير الصادق والعواطف المشبوبة ، والاكتفاء في الأثر الفني بما يهز القارئ ويؤثر فيه ، وبين نصوص أديبه تتجاوز مجرد التعبير عن العواطف أو مجرد إثارة الانفعالات والأحاسيس ، فهذه من أبسط الأمور ، بل إن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها ؛ هذا فضلا عن أن الفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال لابد أصيل وإنما الفن خلق وليس تعبيراً ، وهنا هو ما انتهى إليه الفكر النقدي الحديث ، فعلي الرغم من أن الفن هو شيء أصلي إدراك عاطفي للحقيقة وعلي الرغم من أن تقديرنا المسبدا الذي يقرر بأن العمل الفني هو تجسيد للحظة شعرية ، وعلي الرغم من أن العاطفة أو

الانفعال مصاحب لعملية الإبداع وكذلك مرافق لعملية النقد ، علي الرغم من كل ذلك فإن معيار الجودة في الفن لا يكون لما فيه من قوة الإثارة، بل لما فيه من تفرق التعبير وكيفيته والقدرة علي الابتكار والإبداع فيه ، فالشعر لا يكون شعراً حقاً إلا إذا ارتفعت فيه القدرة علي السبق والابتكار والخروج علي المألوف وخلق العلاقات الجديدة التي تصدم القاريء وتهزه لما تحتويه من عناصر الدهشة والجدة.

لهذا لم نعد اليوم نجد من يقيس الأثر الفني بما فيه من تأثير نفسي أو عاطفي أو بمدى ما يتركه في النفس من أثر أو من لذة، ولكن لما فيه من علاقات أو تشكلات فنية جديدة . تلك هي الإضافات الحقيقية التي ترتفع أو تنخفض بالأثر الفني ، لذلك فإن الشيء الوحيد الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني كونه فناً لا عاطفة ولا لذة، أو فكراً أو فلسفة أو مجتمعة أو سياسة فالفن يحتوي هذا كله ، ولكن لابد أن يتحول أي محتوى ، كأننا ما كان، عن طبيعته التي كانت له ويصبح فناً . فالفكر يتحول إلي الفن وكذلك الفلسفة والمجتمع والسياسة وكل ذلك يتخلي عن طبيعته التي كانت له ويصبح عملاً فنياً.

ولقد فطن بعض شعرائنا الأوائل إلي مثل هذه الحقائق ، فهذا بشار بن برد قد سئل مرة : « بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأنني لم أقبل كل ما تورد علي قريحتي ، وبناجيني به طبعي ، ويعتد فكري .. ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء ، فلا يكفي أن يعبر الشاعر طبعياً ، بل المهم هو كيفية تعبيره » .

وهنا يفطن بشار إلي حقيقة هامة تتفق مع ما انتهى إليه النقد الحديث من حقائق فالطبع وحده لا يتضمن القيمة الفنية ، وليس مجرد التعبير عما يجيش في النفس من مشاعر هو هدفه، بل الهدف هو كيفية التعبير: أي قدرة الشاعر علي أن يطرح أمامك فناً جديداً ودنيا من الإبداع لم يسبقك إليها أحد ، دنيا خاصة بك ، دنيا مختلفة عن دنيا غيرك ، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس ، بل هو إخضاع التجربة العاطفية لصورة فنية ولشكل جمالي قادر علي تحقيق الأصالة الفنية ، ومن هنا كان الشعر هو البحث المستمر عما هو جديد ، أو قل هو انشغال الشاعر بمالم

ينجزه غيره أو بما يمكن أن يسبق به عصره ، وهذا ما رددته المتنبي بعد بشار حين حدد مفهوم الإبداع بقوله :

أنا السابق الهادي إلي ما أقوله

إِذَا الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَائِلِينَ مَقُولُ

فالمتنبي يسبق غيره ولا يقلد أو يكرر ما قاله السابقون عليه ، ومن ثم فهو يلمني الأصالة من ناحية ، ويهدف إلي الجديد المبتكر ، الذي هو صوته المنبعث من داخله ، من حسه ، من إيقاعه ، من خبرته ، من نشوته ، من قريحته لا من ذاكرته - من ناحية أخرى .

« فانت لن تكون شاعراً إلا إذا صدرت ألفاظك من أعماق النفس ، وكتبت ماتحس به يداك . وما تذوقه شفتاك وما تراه عيناك ... وانس عشرات العبارات التي ألفتها أذناك وحشوت بها ذاكرتك لأن هذه الألفاظ قد أصابها العفن .. ولا تنس أن تنظر للحياة من جديد فإنك ابن اليوم .. ابن الحاضر .. ابن اللحظة .. واللغة لا تتجدد إلا بتجدد الحياة ، وعندما تشارك في تجديد اللغة فإنك لاشك ستشارك في تجديد الرؤية وتجديد الحياة. » (١)

ومما هو مرتبط بهذه القضية في الفكر النقدي الحديث ما نأدي به كولردج في ثاني دليل عنده علي العبقرية اخلاقاً عند الشاعر ، وذلك حين لبه إلي الفرق بين التجربة الشخصية المباشرة ، والتي يصدر عنها الشاعر حين يقع له هو شخصياً حدث ما أو حين يمر بتجربة نابعة من موقف خاص أو شخصي ، وبين التجربة التي تتجاوز حدود الذات المباشرة إلي حدود إنسانية عامة . فقد فرق كولردج بين نوعين من التجارب ، تجربة شخصية مباشرة ، وتجربة تتجاوز حدود الذات إلي حدود الذات الأخرى . وجعل الثانية هي محك العبقرية اخلاقاً. (٢)

فلا بد للشاعر إذا أراد أن يكشف عن عبقرية أصيلة « أن يختار موضوعات نالية

(١) الحرية والطفولة - جبرا ابراهيم جبرا ص ١٣٦ بيروت .

(٢) كولردج - « نوايا الفكر الغربي » الدكتور محمد مصطفى بدوي ص ١٦٦ - دار المعارف - مصر .

عن مجالات اهتمامه الفردي وينجح في التعبير عنها كما لو كانت موضوعاته هو الشخصية .

ومعني هذا أن الشاعر لا يمكننا الحكم عليه بالتفوق أو الجودة أو الأصالة من مجرد اختياره لموضوعات شخصية تابعة من موقف شخصي وقع للشاعر ، فإن التأثير في هذه الحالة ربما كان مضللاً ، أو ربما نبع من إثارة عاطفة معينة ، لا مما في العمل من قدرة علي الخلق والابتكار ، أما إذا كانت التجربة تجربة عامة تخرج عن حدود الذات فإن الحكم هنا سوف ينبع حتماً مما في القطعة الأدبية من قيم فنية لا من عاطفة شخصية أثارها الأثر الذي بين يدينا ، ومن ثم نتجنب تأثير العاطفة في الحكم ، حتي يصبح الحكم حكماً فنياً خالصاً.

من كل ما سبق يمكن أن ننتهي إلي نتيجة مؤداها : أن الشعر سواء أكان في جوهرة إدراكا عاطفيا للحقيقة أم تحول فأصبح إدراكا جماليا للواقع ، فإن ثمة بعض الثوابت التي لا يمكن تجاهلها وأهمها أن غاية الشعر أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خياليا لا موضوعياً أو منطقياً ، ومن ثم جمالياً بمعنى أن هدفه أن يعطينا قيمة فنية ويصيرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية لا كما هي في خضم الحياة ، ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلي شكل موحد أو شكل عضوي.

وهنا ننتقل إلي أساس هام من أسس التجربة الفنية وهي وحدة العمل التي هي منطلق هام تبني عليه جملة من الحقائق الجوهرية والخطيرة علي المستويين الإبداعي والنقدي علي السواء .

أولها : أن الشكل الخارجي البحث ليس بالشيء الهام في الشعر أو في الفن بعامة ، وإنما المهم هو الشكل الباطني العضوي ، ونعني به اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة أو النغم أو الصورة في كل جزء من أجزاء العمل الفني بحيث يعكس كل عنصر من هذه العناصر السابقة ، بل كل لفظة تقريباً رؤية الشاعر للوجود أو موقفه من الحياة أو المجتمع أو الناس ، ومن ثم كان اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني علي الأجزاء الأخرى من معيار أساسي لجودة الشكل . فلا شكل بدون مضمون ولا مضمون بغير شكل .

ولكن ما معني أو ما طبيعة هذه الوحدة التي نتكلم عنها وما أهميتها؟ إن ما يميز الوحدة العضوية أو ما يسمى بالكيان العضوي الموحد هو أنها وحدة حية نامية متطورة تنبع من مبدأ باطن الكائن ،أي من مبدأ الأفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة العرب - إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة العصور الوسطي في هذا المجال - أي أنه المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لا ندرك جزيئات الكائن علي أفراد ،وانما ندرك الكائن الحي إدراكاً كلياً مباشراً .. فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنفسها ثم من عينها ثم من لون شعرها علي أفراد . وانما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكررة كلا لا يمكن تحليله إلا علي وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعاً.(١)

وبالمثل ففي القصيدة أو في أي عمل فني وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد ، والذي ينسب في أطرافها جميعاً كما تناسب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً ، أغصاناً وأوراقاً. ولهذا فالنقد الحديث يطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن تربط عناصرها ارتباطاً حياً كما يرتبط الجذر بالساق بالأغصان بالأوراق ، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة غير منفصلة في اتجاه واحد، وتؤدي إلي غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القاريء.

والفضل في هذه المعاني يرجع معظمه إلي نظرية الخيال عند كولردج ، فقد بدأت فكرة الخيال تستحوذ علي ذهن كولودج في أثناء مصاحبته لصديقه الشاعر وردزورث Wordsworth وسماعه لشعره.

انتبه كولردج وهو يستمع لصديقه إلي أن ثمة شيئاً في شعر وردزورث هو قدرة الشاعر علي الخلق . خلق الجو والنغم والعالم المثالي.

(١) راجع مكتبه الدكتور مصطفى بدوي عن الوحدة الفنية في كتابه دراسات في الشعر والمسرح.

ولم يكن في مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي الذي يقتصر مجهود الشاعر فيه علي الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعي المعاني وحده، والي إيجاد علاقات بين الظواهر لانتشأ بطريقة طبيعية حية، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياة علي الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا ، ويتم الصهر بين الذات والموضوع بحيث يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ، فهذه مسألة لوجود لها في حدود المذهب الترابطي.

وهكذا وجد كولردج ظاهرة في الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها.

هذه الظاهرة سماها كولردج « اخیال » ، Imagination ، أما الظاهرة الأخرى التي تستطيع الترابطية تفسيرها والتي تظهر في الربط التعسفي بين جزئيات باردة فقد أطلق عليها كولردج اسم « التوهم » ، Fancy وهذا هو الذي جعل كولردج يهتم دائما بتوضيح الفرق بين اخیال والتوهم.

فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هي أعم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظرتين في الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ، ونظرة روحية خلاقة.

إن اخیال والتوهم ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليستا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة ، وما هو جدير بالذكر أيضا أن ملكة اخیال التي توصل الشاعر إلي صميم الأشياء لاتنشط إلا تحت تأثير الانفعال الفريد الأصيل ، أما التوهم فلا يعتمد علي حالة الفنان العاطفية .. في عملية التوهم يحاول العقل - مجرداً عن العاطفة - أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية فيفشل في إيجاد كل موحد حي.

فتكون النتيجة مجموعة أو عالماً من الصور الجامدة منفصلة الراحدة منها عن الأخرى ، ومن هنا يكون الفرق - في ميدان الفن - بين النتاج الحي الذي يخلقه اخیال ، وبين الجزئيات الباردة الجامدة التي يجمعها التوهم ويكدسها.

والذي يحدث في الخيال الشعري هو أن الشاعر يخلع روحه علي موضوعات
العالم الخارجي ، ويفرض عليها وعيه وذاته ، وفي هذه الأثناء يبدو له كأنه يسبر
أغوار الموضوعات ، وكان حقيقتها الجهرية تنكشف له.

ومن هنا كان الخيال هو الملكة التي تعمل علي تحقيق هدفين في العجل الفني.

أولا : تحويل الكثرة إلي الوحدة وتحويل التالي إلي لحظة واحدة. لذلك فإن
الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما تكن مطابقتها للواقع ، ومهما تبلغ من دقة
التعبير ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصور معياراً
للعبقرية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها
عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلي الوحدة ، والتالي إلي لحظة واحدة
أو أخيراً حينما يضيفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية.

من هنا يجب التفريق بين صور نامية متحركة . وأخرى ساكنة ثابتة أو بمعنى
آخر صور تقريرية جامدة عقلية بحتة ، وصور إيحائية لاتقف عند حدود البعد الأول
القريب بل تتجاوزه إلي أبعاد ثنائية وثلاثية علي نحو الفرق بين صورة السري
الرفاء.

فَكَانَ الْهَلَالُ نَسْـوَنَ الْجَيْنِ

رُسِمَتْ فِي صَحِيفَةِ زَرْقِيَاءَ

فهي صورة ثابتة ساكنة كل هم الشاعر فيها تحقيق المشاكلة والمشابهة بين المشبه
والمشبه به في الهيئة أو اللون . وعقد علاقة جزئية منطقية بين شيئين ، كما أن
الألفاظ فيها تعني مدلولاتها الحرفية . والأهم من كل ذلك أن الظاهرة الطبيعية التي
يصفها الشاعر تظل منفصلة عن عالم الشاعر الداخلي ، فليس ثمة اتحاد بين الذات
والموضوع الخارجي أو بعارة أخرى لا يخلع الشاعر علي الظاهرة الطبيعية التي أمامه
شيئا من داخله.

أما أبو العلاء الذي يستخدم الصور النامية المتحركة فيقول .

كَانَ لَجُجُومِ اللَّيْلِ زُرْقُ أَسْنَةِ

بِهَا كُلُّ مَنْ فُتِقَ التُّرَابُ طَعْسِينُ

فالشاعر هنا لانهما العلاقة الجزئية بين نجوم الليل وزرق الأسنة ولا التشبيه المحدود الجزئي بين النجوم وزرق الأسنة من حيث أنهما يلتمعان أو يبرقان ، وليست النجوم في حد ذاتها تعني شيئا ذا قيمة للشاعر، بل هي مجرد وسيلة للتعبير عن تجربة بحجم الكون عما يصطرع في داخل الشاعر من رؤية للحياة . فإن مصير الإنسان علي الأرض هو الذي يشغل جل تفكيره، حتي لكان نجوم الليل قد تحولت إلي أسنة مصوبة إلي صدور البشرية منذ عهد آدم إلي اليوم ، والإنسان هنا فريسة عزلاء مطعونة مجندلة علي الأرض لا تجد من يحميها ، فهي لا تملك من أمرها شيئا أمام القدر المحتوم ، وأمام تلك النهاية التي ترصد الإنسان ولن يجد منها محيصا.

الصورة الأخيرة هي النواة الحية التي يمكن لو تكاثرت داخل القصيدة وتطورت أن تكون النواة للكيان العضوي الموحد والمتطور داخل القصيدة علي نحو ما فعل أبو العلاء في قصيدته المشهور :

كُلُّ عَلِيٍّ مَكْرُوهٌ مَبْلُ

وَحَارِزُ الْأَقْسَامِ لَا يَنْسِلُ

ثانيا : الخيال هو الملكة التي توفق بين المتناقضات وتقرب بين المتباعدات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات ، وخلق صلة قربي ورحم بينها . وذلك علي نحو مانري في أبيات ذي الرمة التي يصف بها شعوره باللاشئية عقب رحلة شاقة قام بها عبر الصحراء أملا في تحقيق سعادته بروية أهله وأحبائه ، ولكن للأسف لم يجد غير دار خاوية علي عروشها ، فكانت الصدمة وكانت الغيبة ، خيبة الأمل التي عبر عنها ذو الرمة بقوله :

عَيْبَةُ مَالِي حِيلَةٌ غَيْرَ انِّي

بَلَقَطُ الْحَصَى وَاخْطَطُ فِي التُّرْبِ مَوْلَعُ

اغْطُ وَأَمْحُ وَاغْطُ ، ثم أعيدُه

بكفي، والغربان في الدار وقع

فانظر إلي الشاعر كيف استطاع عن طريق ثلاثة عناصر متفرقة ومتباعدة أن يجمع بينها ويخلق فيها روح القربي وصلة الرحم.

هذه العناصر هي الغط في التراب ، ولقط الحصى ، ثم أخيراً الغربان الوقع في الدار ، فهي عناصر الواحد منها غريب عن الآخر ، وهي متفرقات ومتباعدات ، ولكن الشاعر استطاع أن يوحد بين هذه المتباعدات ، أن يحقق فيما بينها التآلف والتقارب والانصهار حين تمكن من خلالها أن يبرز شعوره بالضيق والغبية ، والإحساس بالفقد . فعبّر باغط في التراب ، ولقط الحصى ورميه ، ثم بالغربان الوقع بالدار عن إحساسه بالغربة ، وشعوره باللاشيئية ، وتجسيد لحظة الغيبة والفراغ التي انتهت إليها.

وتأسيساً علي ما سبق أصبح من المتفق عليه بين النقاد ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين .

« إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها بالتباه القاريء التام وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً منسجماً مع غيره ، وأما تأليفاً غير سوي يخلص القاريء سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء الأخرى التي يتألف منها .

المكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القاريء إلي الأمام فيحفزه إلي المضي في القراءة ، وليس ذلك بدافع الاستطلاع الآلي لديه .. بل يجب علي القاريء أن يتوقف عند كل خطوة ، ويرجع قليلاً إلي الوراء فيجمع من حركته تلك القوة التي تمكنه من المضي إلي الأمام فكانما حركته أشبه بحركة الحياة التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية أو أشبه بحركة الصوت وهو ينتقل في الهواء » . (١) .

(١) كولردج - الدكتور مصطفى بدوي - دار المعارف - ص ١٤٧ وما بعدها .

وبعد. فلعلنا أن نكون قد استطعنا أن نجمل أهم مايتصل بالظاهرة الإبداعية، وما تشتمل عليه من حقائق أساسية وهامة ، نعتبرها من الثوابت التي لأبد من الاتفاق عليها قبل أن تنتقل إلي العملية النقدية وما يتفرع عنها هي الأخرى من قضايا طرحها النقد الحديث.

وهنا تنتقل إلي القسم الثاني من هذه الدراسة ، وهو القسم المرتبط بعملية النقد : مفهومه ومناهجه الحديثة المختلفة.

النقد في كلمات قليلة هو فن التمييز بين الأساليب المختلفة .. تمييزاً ينبع من الإحساس بالنقد الأدبي وتذوقه ، ورؤية عناصر الفن فيه وتحديد لها أو تفسيرها ثم الحكم عليها.

ولاتتم العملية النقدية إلا بوجود شيئين : العمل الإبداعي والناقد ، فليس لدينا عند ممارسة فهم الأثر الفني ونقده غير الناقد والأثر الذي بين يديه .. أي الذات الناقدة والموضوع الفني.

ثم تأتي الخطوة الأولى وهي المباشرة والمعاينة ، ولا يتم نقد بدونها أي لابد من وضع الأثر الفني وضعاً مباشراً أمام الذات وعندها يحاول الناقد أن يعيش الأثر الذي بين يديه معايشة كاملة يتم فيها التحام كامل بين الذات والموضوع ، بحيث يصبح الأثر الفني ذاتاً وتصبح الذات أثراً فنياً. عندئذ تتم الرؤية والمعرفة. ورؤيتنا للشيء رؤية صحيحة حلٌ له في نفس الوقت : ومعني هذا أن الأثر الفني بعد هذه الخطوة التي يتم فيها كمال الاتصال والالتحام سوف يكشف للناقد عما فيه من خفايا وأسرار وينبئ عما بداخله من طاقات وقدرات فنية يمسك بها الناقد ثم يستخرجها موضحاً قيمتها ومن أين جاءت هذه القيمة.

وتلك هي الخطوة الثانية التي يتم فيها تحديد العناصر ووضع الأصبع عليها وبيان قيمتها والكشف عن أسرارها ، مع اتخاذ منهج موضوعي يعتمد علي روح العلم لا علي قوانين العلم . أي المنهج الذي يعتمد علي الذوق أولاً ثم التحليل الذي يطرح مقدمات تنتهي إلي نتائج ، ويخرج من التجريد إلي التحديد ، وينقل العنصر الشخصي ؛ أي تذوق الناقد من حيز الخصوص إلي حيز العموم ، فيقتنع به

الآخرون كما يقتنع به الناقد . عندئذ يكون الحكم قد أصبح حكما مشروعاً يصح
لدى الآخرين كما يصح لدى الناقد.

وهنا قد يعترض معترض فيقول كيف يمكننا أن نعتمد علي الدوق ، وأن نجعله
وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الآخرين كما تصح لدى الناقد ، مع
معرفة أن الدوق أمر غير مضمون وقد يختلف ويتباين من شخص إلي آخر بل
من لحظة إلي أخرى.

ونحن نعرف أن هناك صعوبة ، وأن هذه الصعوبة ناشئة من التنوع في
تقديراتنا ، وهذا التنوع لا مفر من التسليم به إذا أدركنا كما قلنا في أول هذه
الدراسة ، ما للفن من مفارقات هي شرط لازم لامتيازه وأصالته وتنوعه.

وبعبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي ألا يكون إلا
بدرجات متقاربة حتي يصبح من الممكن أن يتم الميزان الدقيق في النقد ، علي
الرغم من الخوف الذي يعتري بعض الناس من ترك زمام الأمر إلي الدوق الشخصي
وانحرافات الأهواء، فتتحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي . ومن هذا الخوف
الباطل نشأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع النقد للمذاهب العلمية
الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب وترمي إلي تطبيق هذه القوانين
علي الآثار الفنية.

مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافي أصلاً وموضوع الأدب ، قد نشأت كما
هو واضح من الخوف الذي يتوهمه البعض من تحكم الدوق، غير أن مخاوف هؤلاء
وهم مردود، إذا ضمنا لهم أن الدوق أو العنصر الشخصي الذي نتحدث عنه
والذي لا مفر منه في الحكم علي الأثر الفني هو الدوق الذي مرده إلي أصالة
الحاسة الفنية وإلي الدربة والمران والتشقيف.

وأولي هؤلاء الذين يحرصون علي روح العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا
بالحقيقة العلمية الثابتة والتي تقول بأن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد
أصوله من موضوعات هذه العلوم ، ومادما قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق
بطبيعته وأنه نقيض الإنتاج الآلي كما سبق أن أشرنا ، فلا يعقل إذن أن نعامله

معملة العلوم المضبوطة مثل الرياضيات والفيزياء.

والأولي بنا والأصح والأسلم أن نعترف بالعنصر الشخصي ونحن نختار منهجنا في دراسة الأدب ونقده لأن منهج كل علم ينبغي أن يشتق من طبيعته ، ومادام الدوق هو العامل الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية فلنعترف به صراحة ، لأن إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها ، ولأن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في غيبث إلي أعمالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة.

لذلك فالأولي بنا أن نعترف بالعنصر الشخصي في عملية النقد بشرط أن نعرف كيف نميزه ، ونقدره ، ونراجعه ، ونحد من طغيانه ، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه ، ومرجع الأمر هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس ، واصطناع الحذر حتي يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، هذا هو مايقوله لانسون في منهج البحث في الأدب (١)

النتيجة إذن : ليست في النقد التحليلي قواعد ثابتة أو مفروضة علي الشعر من الخارج ، إذ لو كان للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج وتتحكم فيه لما ظل الشعر شعراً بل لانهط إلي أرواح أنواع الصبغة الآكية.

وكل أثر فني هو حالة خاصة مستقلة تتبع الأحكام عليها من داخلها فكل أثر فني يحكم علي نفسه بنفسه - وكل مالدينا هو ناقد خبير بالنسيج الشعري ، واع وعياً كافياً بتطور الفن الأدبي الذي ينقده وقضاياه ، مزود ، وهذا هو الأهم ، بثقافة عملية ذوقية ، تكوّن عبر السنين ، من طول النظر والرؤية ، والتأمل والمصاحبة والمعايشة للأثار الفنية ، وينبغي ألا ننسى أبداً أننا ونحن نمارس عملية النقد نكون دائماً في مجال ما يدرك بالحس لا ما يدرك بالعقل والمنطق وحدهما.

هذا هو الأساس الثابت المسلّم به عن عملية النقد التي هي في جوهرها تناول النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية التي تكون بين صورة وأخرى داخل البناء العضوي أو تكون بين الأثر وشخصية صاحبة ، أو بين الشاعر وعصره ، أو

(١) منهج البحث في الأدب - تأليف لانسون - ترجمة الدكتور محمد مندور.

بيئته. ، متخذاً هذا التناول منهجاً واضحاً يتسلح بموضوعية العلم ومنهجية أي بروحه لا بقوانينه وينهض على الذوق المدرب الخبير ، ويدافع عن الصدق والأصالة في روح العمل الفني ويكشف عنهما من خلال الصياغة في مقابل هجر التعقيد والزيف وتوثيق الصلة بالحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، إلى جانب التمسك بالتراث ومحاولة رؤيته والكشف فيه عن المستور والدفين من قيم وأسرار وجمال فني.

وهذا المنهج هو الذي يمثل المرحلة السائدة اليوم لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ، لأن النقد الأدبي كما هو معلوم تفسير وتقويم وتوجيه وإدارك لحقائق فنية وجمالية وقيم إبداعية ، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفني بعامته من حيث أنهما معا يهدفان إلى نفس الغاية.

وإذا كان النقد الأدبي والتراث العالمي قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى للنقد كتقسيمه إلى تأثري وموضوعي وتاريخي ونفسي واعتقادي أو مذهبي أو ما يسمى بالمذهب الأيديولوجي ثم المنهج اللغوي . فإن كل مذهب من هذه له ماله وعليه ما عليه . فكل منهج من هذه يصل إلى جانب من المعرفة ويهتم بزاوية محددة ينصرف إليها جهده . وقد يكون ذلك علي حساب جوانب أخرى هامة.

فكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية مثلاً يغلبون عاطفتهم علي كل شيء ، فوظيفة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني.

مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه نفس مرهقة الحس تروي مغامراتها بين روائع الآثار الفنية ، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn هينجرن الناقد الأمريكي في مقال له بعنوان النقد الجديد فيقول : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعيننا ، وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدونا علي فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل إن نقدكم ليحاول دائماً أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم ، (١)

(١) مختارات في النقد الأدبي المعاصر - ترجمة د. رشاد رشدي.

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يقتنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة. فهم يحسنون جمع المادة الأولية ، وغالباً ما يفتقون عند ذلك ، أي عند جمع المواد الأولية يكتفون بها ، ولكن ما قيمة أن تجمع المادة الأولية ثم لا تقيم البناء ؟ .

أما المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده فبدلاً من أن يوجه اهتمامي إلي العمل الإبداعي يحاول إبعادي عنه بدراسة شخصية الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك ، ولماذا سلك الشاعر هذا السلوك أو ذاك ؟ ثم محاولة التوغل في أعماق النفس لكشف مكنونها ، أو بسط مشاكلها الداخلية علي نحو ما فعل العقاد في دراسته لأبي نواس ، حين ترك شعر أبي نواس واهتم بعرض مفصل عن مرض الترجسية الذي يعتقد أن أبا نواس كان مصاباً به . وعلي نحو ما أخرجت المطابع من دراسات عن حياة لورد بايرون وشخصيته ونوادير حياته وحبه لأخته وغير ذلك من الأمور والتي هي علي هامش النقد وليست في صميمه .

لذلك كان لابد حين دراستنا لهذه المناهج المختلفة أن نكون واعين . تماماً بحقيقة جوهرية لا ننساها ، بل لابد أن نتذكرها دائماً والتي تقول : ليس النقد أن نقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم النفس أو الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه المعارف علي ألا تخرجه هذه المعارف عن الهدف الأساسي من النقد والوظيفة الحقيقية له وهي : العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عنصر القصيدة أو الأثر الأدبي أيا كان نوعه ، لنري بفضل أي الخصائص امتاز العمل الأدبي عن غيره ، ولماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو مشاهده أو سامعه ؟

لذلك كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لهذا الهدف الذي أشرنا إليه الآن وهو الاهتمام بالنص أي بصورة الشعر قبل أي شيء آخر . وبالعلاقات الداخلية

التي تألف منها الأثر الفني . نقول ربما كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لطبيعة الأدب والنقد علي السواء ، وذلك من جوانب هامة : أولها أن الأدب فن لغوي قبل أي شيء آخر ، فتكون اللغة هي مادته الأولية التي يث من خلالها كل ما يريد من جوانب فنية وإيحائية وحقائق شعورية ونفسية وتعبيرات جديدة ومبتكرة ، أي خلق علاقات حية جديدة ومبتدعة . وثانياً : فهم اللغة في كامل رحابتها أي في وحدتها والتحام عناصرها ونعني بها النظرة التوحيدية للغة التي لاتفصل النحو عن البلاغة ، ولا اللغة العارية عن المزخرفة ، ولا التعبير عن جمال التعبير ، ولا اللفظ عن المعنى ، ولا الفكر عن الشعور ، ولا تقتصر علي بيان الصحة والخطأ بل تتجاوز هذا إلي بيان الجودة من الرداءة . والتي تعتبر معاني النحو ألوانا نفسية وفنية أي تنظر إلي اللغة علي أنها مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ فيكون الاهتمام بالتشكيل والوظيفة ، أي الاستخدام الفني الصحيح للغة .

ومن كان هذا هو فهمه للغة فليس من شك في أن نقده لها سيكون نقداً ذاتياً وموضعياً في الوقت نفسه ، ولا يستطيع الناقد إذا كان هذا هو فهمه للغة أن يسخر منها إلي سواها بل سيظل مرتبطاً بالأثر الفني وقضاياها وما يثيره من مسائل . وهذا هو منهج شيخنا الكبير عبد القاهر الجرجاني منذ أكثر من ألف عام والذي يلتقي مع كثير مما طرحه النقد الحديث عند كروتشه وت . اس . إليوت وريتشاردز وكولردج قبلهم جميعاً .. والمقارنة واضحة ومطروحة بين فكر هؤلاء وبين ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز وبخاصة في فهمه للغة ، وقضية التوظيف ، توظيف اللغة واستخدامها Doctrin of Usage .

هذه النظرة التوحيدية للغة قد قصت علي ثنائيات كثيرة كانت شائعة في حقل النقد الأدبي قبلها ، كما وضعنا علي الطريق الصحيح في دراسة الأدب ونقده ، وفرقت كذلك بين النظرة التوحيدية والنظرة التفسيرية للغة وهي النظرة المنطقية البحتة التي تقص أجنحة الخيال من اللغة ، وتبقي علي ما فيها من منطق وتقدير ، وهذه مخالفة ضخمة لحقيقة اللغة في معناها ووظيفتها وقيمتها في الوقت نفسه .

فالمعروف أن قيمة اللغة الفنية هي في قدرتها علي ابتكار علاقات جديدة واستخدام مبتكر ، وتشكيل غير مسبوق .

والفرق بيننا اليوم وبيننا أمس ، في تناولنا للغة علي الأقل ، أنا اليوم في عصر متفتح العينين عصر دائم اليقظة والحركة يمزج بالتغيرات المستمرة والتحركات الفكرية العالمية والسياسية التي تذهل العقل والخيال وتسبقهما معا .

بينما كان كل شيء في الماضي مع جلاله وروعته ثابتا في قوالب وصناديق مختومة . الدنيا تستريح إلي ما ألقت من عادات فلم يكن العالم قد شاهد بعد هذه العقليات والأيديولوجيات أو عاش عصر السرعة والتطور والتكنولوجيا .

الفارق إذن كبير بين الحاضر والجيل الذي مضى . خذ مثلا استخدام اللغة في التجارب السريالية أو مافوق الواقع أو في بعض تجارب الرواية العربية أو القصة القصيرة فستري أنها تحولت في بعض تجاربها إلي لغة يتلاشي عندها الحد الفاصل بين الحلم والواقع ، حيث يري أصحاب هذا التيار (تيار الوعي) أن لغة اللاشعور هي الأصدق ، أي أصدق وسائل التعبير عن الحقيقة لأنها بعيدة عن الزيف ، زيف اللغة اليومية أو لغة المنطق .

وترى هذا التيار منتشرا عند إدوار خياط في بعض أعماله ، ومحمود عوض عبد المال ومحمد الراوي وغيرهم .

ثم ظهرت اتجاهات نقدية حديثة أشهرها « الاتجاه البنيوي الحديث » والنقد البنيوي في كلمات قليلة يعني بميكانيزم النص ، وينظر للفن علي أنه تركيبة وصناعة وليس إلهاما .

ويتوقف في الصنعة عند محورين أساسيين : محور الدلالة ، ومحور المدلول ، ويتناول المحتوى فيعالجه علي مستوى الشعور ثم علي مستويات دلالية مختلفة ، وينظر في كيفية توظيف الأديب للتيارات الأدبية السابقة عليه ، فيدرس النص بين نصوص سابقة عليه أو بين النصين اللذين يكوّنان وحدة .

والاتجاه بعامة متأثر بالوضعية المنطقية والنزعة العلمية ، وهو إلي حد كبير

يتجاهل القيم الجمالية للأثر الفني أو يصرف النظر عنها ، وينشغل بدراسات
تشريحية وتحليلية تتعلق بالميكانيزم أو التكنيك . وقد تفيدنا مباحث البنية في
التحليل التشريحي واستخراج الأنماط والأشكال البنيوية ، وقد ينفع هذا في
التبويب والتصنيف أما الدلالات الجمالية أو الفنية فالحصيلة فيه تكاد تكون معدومة
غامضة جدا.

ثم تأتي الأسلوبية ، أو علم الأسلوب الحديث الذي من قاداته «تشومسكي» و«
لورن» في النحو التوليدي وشبّس في علم اللغة وتاريخ الأدب.

وعلي الرغم من أن الدراسات الأسلوبية قد خطت خطوات كثيرة وأضافت
إضافات هامة فهي ليست غريبة عنا أو بعيدة عن جهودنا القديمة ، فجذورها
ممتدة في ماضينا وإن اختلفت الأدوات والمصطلحات وميادين البحث ، وهي دراسة
جديرة بالاهتمام. ولكننا اليوم ونحن بصدد الحديث عن قضايا النقد الأدبي المعاصر
يهمنا أولا كيف استطاع علم الأسلوب أن يعيننا في تطور الدراسات النقدية . هذا
هو السؤال.

المفروض أن يلتقي علم الأسلوب بعلم البلاغة إذ أن كلا منهما يفترض أن
هناك طرقا متعددة للتعبير عن المعنى ، والهدف النهائي لعلم الأسلوب كما يراه
كثير من علماء الأسلوبية هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما
يختص به كل منها من دلالات.

وعلي الرغم من أن هذا هو في جملته ما يهتم به علم البلاغة : فإن الأسلوبية أو
علم البلاغة الحديث إذا صح التعبير ، ينظر إلى اللغة مسجلا ما يطرأ عليها من تغير
وتطور ، خاصة العلاقة بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ، وبين مفرداتها من
حيث هي بناء معنوي ، وهو ما أشارت إليه الأسلوبية الالمانية (وصاحبها شارل
باليه) ، إذ هي لا تقف عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ، ولكنها تمتد
إلى اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية ، متوقفة أمام اللغة المنطوقة لتلاحظ
العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوى العاطفي ، والصفة التي يصب فيها ،
واضعين في اعتبارنا أن خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيد إلا من خلال

حصولية التعبير.

فلا بد للشاعر أن يصد من مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير المتوقعة، وعلي الناقد الأسلوبى تجميع شتى (الاختيارات) والمقصود بها الكلمات الموحية، و الانحرافات ، أو الانتهاكات ، والمقصود بها التعبيرات المجازية المنتشرة في ثنايا القصيدة ، جاعلاً جهده التأليف بين ما تشابه منها ، والمقابلة بين ما تضاد ، وبذلك يمكنه بطريقة موضوعية الوصول إلى الهدف أو الأثر الكلى الموحد الذى يرمى إليه الشاعر .

هذا المنهج هو الأقرب إلى النقد الأدبى ، كما أنه الأشد صلة بموضوع الأدب . وإذا كان الهدف من الأسلوبية أو المسلمات التى ينطلق منها البحث الأسلوبى هي أن العمل الأدبى وحدة تتأزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد ، وإذا كان الهدف كذلك من الأسلوبية أن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنستعين بها في استخراج كل ما في العمل الفنى من مكنونات الفكر والشعور ، بوصفنا بإزاء تكون جمالى متكامل تتأمله من كل جوانبه ، نقول إذا كانت هذه هي أهداف ومسلمات الأسلوبية ، فنحن أمام اتجاه من اتجاهات النقد الأدبى الحديثة .

ولذلك فلا بد أن نفرق في الأسلوبية الحديثة إذن بين الاتجاه التعبيرى الفنى الذى يهمننا وبين الأسلوبية الإحصائية التى تقف عند الدلالات والأنماط والتصنيفات التشريحية وحدها .

طه حسين

الحرية - المعرنة - المنهج

لا مرأى فى أن طه حسين كان رائد التمرد العربى فى سبيل حياة أغنى وأعنف ، فكان جزءاً من الثورة الجذرية فى كيان الأمة العربية .. وليس من قبيل المصادفة أن يأتى طه حسين معاصراً لفترة التمرد السياسى والغليان الاجتماعى . فكان هذا التمرد ركناً أساسياً فى زحزحة العتيق وبناء الجديد ، وسبباً فى تملل الحضارة العربية بعد سبعمائة عام من صحراء نال منها الجفاف وخلت من فرسانها ، فاستطاع طه حسين أن يحقق الأصالة والتجاوز ، وأن يعبر عن رحابة فى الفكر ، وتطلع إلى رحابة فى الحياة والإدراك ، وأن ينتزع نفسه من مخالب التفاهة والابتذال والتمرغ .. فكان انطلاقاً لنهضة فكرية جديدة .

كان الماضى لديه قوة اندفاع وتحليق ، ومنبعاً تستمد منه اللغة ، ويستمد منه الإبداع عصارة الديمومة . وهذا هو سر حيوية الجديد عند طه حسين لأنه كان جزءاً من طبيعته اخلاقية . وكان أشد ما يكرهه أن يعود خط التطور فيستدير نحو أوله ، لأنه يرى فى هذا تناقضاً أساسياً فى فهم الماضى وعظمته وقوة إيحائه .

أما شجاعته فهى فى الانتصار للحقيقة ودك حصون الخوف والجبن - فقد كان فى أدبنا كثير من الممالة والرياء ، وكان فى إنتاجنا ما يشير إلى ضعف فى الذهن وفى النفس ... وكانت إنسانيتنا إنسانية التغاضى وغض النظر ، تخشى الجهر والتورط فكان عظيماً فى تحرير الحقيقة والجهر بها وتبنيها والدفاع عنها - فهما تكن العوائق والنتائج .

لذلك كانت حرية طه حسين هى حرية كل جيل يقود حركة العصيان على معوقات الحياة والإنسان على كل فكر تصلبت شرايينه وأدركته الشيخوخة .

ومن مظاهر اعتزازه بحريته الفكرية وإصراره عليها أنه اقتحم المعترك السياسى

اقتحام الفكر الذى يرفض المساومة على مثله وقيمه إزاء الضرورة الحزبية أو غيرها من الضرورات.

لقد كان يعيش الحاضر ويدرك مايجرى فى الواقع ولكنه يرفض الممالة والخذاع الفكرى من أجل هذا الواقع .. وكان فى كل ذلك لايتزحزح أو يتزعزع قط عن موقفه إزاء قهر الأساليب الاستبدادية القهرية.

وأخطر هذه الأساليب عنده فرض ازدواجية التفكير على عقول الأفراد حتى يفقد الإنسان حريته الفكرية ويرضى مستسلما بفقدانها . وقد كان يرى أنه إذا سلب الفرد هذه الحرية مهما تكن الوسيلة ومهما تكن الغاية فقد اندفع العالم خطوة أخرى نحو الظلام ... والمفزع عنده طه حسين أن يسخر الأديب لمثل هذه الغاية وهو لايدرى.

لقد أدرك طه حسين حقيقة هامة وهى أن الأديب الحق هو قائد الدوق ومغيره ، ومجدد الرويا بين الناس فى كل مجتمع . وكان يرى أن الفنان إزاء الجمهور فى خطر دائم من التمويه على نفسه وعدم الإخلاص لإبداعه ، وإذا انزلق الأديب إلى هذا المنحدر بغية استرضاء الناس فقد تخلى عن حقه فى الريادة الذهنية والنفسية . لذلك كان الأديب مطالباً عنده بالإخلاص لنفسه وأصالته ، لذلك يجب على كل أديب فى رأيه أن يثبت دائماً أن خياله ليس فى سبات ، وأن أسلوبه مايزال قادراً على الإتيان بالسحر والإثارة والدهشة والإقلاق.

وهكذا فإن الفضيلة الأولى لطله حسين - على كثرة فضائله - أنه كان يؤمن بأن التاريخ ونعنى به سيرة الإنسان ومجتمعه يتقدم بتقديم الفكر . والفكر شئ حي وثابت يستحيل عليه أن ينتعش فى بيت من زجاج . وتاريخ الإنسان فى النهاية إن هو إلا قصة صراعه من أجل الحرية، وحرية وضع الفكر موضع الخك.

وبوصفه أستاذاً جامعياً نادر المثال كان يؤمن أن المعرفة فى حد ذاتها لايمكن أن تحمل إلا الخير للإنسان بشرط ألا يسمى الإنسان استعمالها أو تطبيقها، غير أن هذا لا ينال من الحقيقة الثابتة وهى أن المعرفة لاتتأتى بكل روعتها وغناها إلا من حرية الإقبال عليها ، والاطلاع على جميع المضامين الفكرية العالمية.

وهذا في صميمه قدر أهداف الجامعة في نذاره . إنه يهدف المؤسسات التعليمية، المعرفة التي لولاها لما تقدم مجتمع أو نما . وكان يعرف أنه بقدر ما تحاصر حرية هذا الاطلاع على المعرفة تحاصر بالتالي قدرة المجتمع على التقدم والنمو.

ومن أهم النتائج التي ترتبت على هذا المنحى الداعى إلى حرية الفكر والمعرفة منهجه العام الذى أرسى به دعائم البحث فى الدراسة الجامعية الحديثة، والذى كان صحيحة مدونة ذات تأثير ، ونتيجة طبيعية لثورته الفكرية ، فمن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

وإذا كان لى أن أخرج من التجريد إلى التحديد ، وأن أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير فى تكوينه وتكوين جيله ، فإن على أن أحاول اكتساب شىء من اللاشخصية أو اللافردية، وأن أطرح عن النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية ، لكى أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل لجيلنا وللأجيال القادمة من بعدنا.

أقول إذا كان لى أن أفعل ذلك على صعبرته فسوف أجد نفسى أمام العديد من الموضوعات التى تفيض بها تلك الشخصية العظيمة الثراء ، وجميعها يشكل أهمية استراتيجية على خارطة العصر الحديث.

غير أننى أجد نفسى مبهورا دائما أمام انفجارين بارزين أحدثا ارتجاجا فى قشرة الأرض العربية فشعرت بأنها أخف وزنا ، وأكثر قدرة على الدخول فى حوار حضارى مع العالم.

هذان هما :

أولا : منهج طه حسين فى دراسة الأدب ونقده .

ثانيا : ما استحدثه فى اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا.

أما بالقياس إلى منهج طه حسين فسوف تتجه دراستنا فيه إلى ناحيتين أساسيتين :

الأولى : منهجه العام الذى أرسى به دعائم البحث فى الدراسة الجامعية الحديثة.

الثانية : منهجه الخاص الذى تناول به تحليل الشعر ونقده.

وقوام المنهج العام عند طه حسين هو الدعوة إلى الحرية والتعقيل ، ونعنى بالتعقيل التزام المنهج العقلى فى الدراسة والبحث.

ولم تكن الدعوة إلى التزام هذا المنهج بالأمر اليسير فى أوائل هذا القرن ، بل كانت فى حاجة إلى حرب طاحنة إذا أدركنا القيود التى كانت مفروضة على الدارسين والباحثين ، والتى كانت تزداد صلابة وصرامة على مر السنين ، على الأخص فى فترة الظلام التى وصلت فيها العقلية العلمية إلى سن اليأس وتحولت إلى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب.

من هذه القيود : قيد الجهل والخرافة فى فهم الناس للظواهر والأحداث.

ومنها أيضا : قيد النص المنقول الذى يفرض نفسه على الدارسين فرضا . فلم يكن أمام الدارسين من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلقوا على النص بالخواشى والهوامش ، ثم على الهوامش بهوامش أخرى وهكذا... (١)

ولما كانت التحولات السياسية العنيفة التى تعرضت لها المنطقة العربية فى مطلع هذا القرن لا يمكن لها أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة فى عقل الإنسان العربى وأساليب تفكيره ، فقد صار من الضروري أن تصطنع الثورة الفكرية أسلوبها الجديد ، فالثورة فعل وأسلوب ، ومن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

ومن هنا جاءت صيحة طه حسين فى الدعوة إلى أن يكون الباحث مستقل النظر ، موضوعى التفكير ، جرا غير مقيد بالآراء السابقة التى قيلت فى موضوع بحثه ، لا يميل مع الهوى ، ملقيا بزمام بحثه إلى المنهج العلمى وحده ، ولتكن النتائج بعد ذلك ما تكون. فما كان اختلاف الرأى فى العلم إلا سبيلا من سبل الوصول إلى الحقيقة . كما أن الاختلاف فى الرأى ليس سببا من أسباب بغض ،

(١) الدكتور زكى نجيب محمود - فلسفة وفن.

وانما الأهواء والعواطف هي التي تنتهي بالناس إلى ما يفسد عليهم حياتهم. يقول الدكتور طه حسين في كتابه « في الأدب الجاهلي » .

« أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثته ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث ، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما . والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذي بسخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا ، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا ، وأنه قد غير مذاهب الأدباء في أدبيهم ، والفنانين في فنونهم ، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث (١) .

ولقد أيد الدكتور طه حسين دعوته إلى المنهج العقلي في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » وذلك حين قرر أن مصر كانت طوال تاريخها ذات مزاج عقلي خاص ، بدليل تأثيرها وتأثرها باليونان الذين هم رمز للفكر المنطقي الهادي وحسبنا في ذلك أن نعلم أن الإسكندرية كانت ذات يوم هي المقر الرئيسي للثقافة اليونانية بكل ما فيها من فلسفة وعلم (٢) .

هذا الجانب الداعي إلى استقلال النظر والاجتهاد بالرأى والفكر ، والتحرر من أغلال النص المنقول كان يقابله في الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل والاستناد إلى سلامة الاستدلال في استخراج الأحكام من مقدماتها ، فليس من العقل أن نستند إلى ما هو شائع أو متداول بين الناس بحكم التقليد الموروث .

هذه هي بعض أسس المنهج العلمي العام الذي أرسى دعائمه الدكتور طه حسين ، والذي استنه من بعده تلاميذه وأحفاده القائمون الآن بمسؤولية التدريس بالجامعات ، والعاملون في حقول البحث والمعرفة في مصر والعالم العربي . والذي

(١) في الأدب الجاهلي ص ٦٩ .

(٢) مستقبل الثقافة في مصر ص ٣٩ .

يعتبر فى نظرى حدا فاصلا بين عهدين وأول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية على أسس سليمة.

ويظهر هذا الاتساق بوضوح فى أعمال طه حسين النقدية التى تناول فيها الشعر العربى بالدراسة والتحليل.

وإذا جاز لنا أن نتقل الآن إلى النظر فى منهج طه حسين النقدى والتحليلى للشعر فى محاولة للوصول إلى بعض خصائص هذا المنهج ، فإن أول قضية تطرح نفسها فى هذا الشأن هى القضية التى زعزعت المسلمات التقليدية الموروثة ، والتى أثارها الدكتور طه حسين من خلال دراسته الشعر الجاهلى ، ونعنى بها قضية تحقيق النص الشعرى ، وضبطه والتأكد من سلامته ، ومن صحة نسبته إلى قائله.

وعلى الرغم من أن القضية لا تبدو متصلة بالنقد التحليلى قدر اتصالها بالنقد التاريخى ، فإنها تشكل أساسا هاما لاغنى عنه فى كل دراسة أدبية أو تحليلية . يقول الناقد فيليبس جونز Philips. M. Jones إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ وأن ينظم النص تنظيما يخرج من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد الذى كتب فيه ، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره ، (١)

وليس من شك فى أن كشف الناقد لما فى الشعر القديم من انتحال ، وما لهذا الانتحال من دوافع وأسباب هى المرحلة الأولى التى قد يبنى عليها تغيير الكثير من الحقائق المتصلة بهذا الشعر . وبالتالي قد تتغير أحكامنا على الشعراء ، بل ربما على العصر كله نتيجة لما يكشفه المحققون من سلامه أو من زيف.

ويرى بعض اصحاب الرأى من النقاد المعاصرين أن الأجيال القادمة لن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة تذكر ، اعتقادا منهتم بأن كل ما يكتب الكاتب أو الشاعر الآن يحفظ وتسجله المطابع ، ومن ثم فهو بعيد عن أن يدمر أو تهبت به يد ، أو تعتريه الفوضى .

(١) راجع مقال الدوق الأدبى ومناهج النقد للمؤلف فى كتابه قضايا النقد الأدبى.

ونحن مع احترامنا لهذا الرأي فإننا نعتقد أن تراثنا العربى القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة ، ذلك أن قدرا كبيرا من هذا التراث ما يزال بحاجة إلى أن تتضافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف ، وتنظيمه تنظيمًا يضمن سلامته من العبث والفوضى ويوفر الثقة للباحث وينأى به عن الريية والشك.

من أجل هذا لم يكن من الإنصاف أن يساء تفسير هذه الضجة الكبرى التى أثارها الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلى فى مطلع هذا القرن ، فلم يكن هدف الناقد هدم الشعر الجاهلى أو قتله، وإنما كان هدفه إنقاذ هذا الشعر والتحقيق مما فيه من صدق ، وهو لم يقصد إلى إحداث خلخلة فى نظام الأشياء بقدر ما قصد إلى تنبيه الجهاز العصبى للدارسين والباحثين وإخراجهم من تحت رماد التخلف وخرابه ، إنها لم تكن أكثر من هجمة مباغتة أريد بها أن تشق حفرة كبيرة فى سكوننا وفى وجودنا.

فنحن نظلم الدكتور طه حسين حين نتصور أنه أراد بضربة ريشة واحدة أن يقضى على تاريخ الشعر الجاهلى كله .. وكيف ذلك وكلنا يعلم أن من أهم حسنات ناقدنا وأفضاله على الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى أنه لم يسكت يوما عن الدعوة إلى الاهتمام بالأدب العربى القديم ، فى وقت كان فيه المثقفون يفتنون بالأدب الأوروبى ويتحمسون له حماسا جعلهم يبدون تراثنا القديم ..

بل لعلنا لا نغالى فى القول إذا اعتبرنا أن من أهم الدروس التى لقننا إياها هذا المعلم الكبير هو تعريفه الموجز البارع لمعنى التجديد فى الأدب. وذلك حين قال فى « حديث الأربعاء » « ليس التجديد فى إماتة القديم ، وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء » ولا يخفى ما بذله الدكتور طه من جهود كبيرة ، لا من أجل إحياء القديم وإثرائه فحسب بل من أجل تمكيننا من تذوقه وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

ولعلنا نتذكر مقدار الجمود الذوقى الذى كان يكمن وراء الأحكام النقدية التى كانت سائدة فى النقد قبل صدور كتاب مثل حديث الأربعاء .. فقد كاد يختفى

التدقيق الأصيل وراء قضايا تقليدية ميتة . وكان أقصى ما يستطيعه الناقد هو أن يجرى أحكاما سطحية جزئية تتناول الألفاظ ودلالاتها المباشرة ، وتقف عند شرح كلمة أو إعرابها ، فإذا تجاوزت هذا للحكم على بيت من الشعر أصدرته فى عبارات غامضة مثل قولهم : جزالة الألفاظ ، ومتانة التراكيب وحسن السبك .. إلى غير هذا من عبارات كان يتشدق بها معلمونا فى المدارس الثانوية وغيرها . وهى عبارات ذات مدلول غامض جدا فى ذهن المعلم، ومن المؤكد أنها لم تكن تعنى شيئا على الإطلاق بالنسبة للتلميذ.

وليس من شك فى أن الانتقال من مثل هذا اللغو النقدي إلى كتاب مثل حديث الأرباء هو انتقال من عالم جامد متحجر إلى عالم آخر مليء بالحياة والنشاط . إذ يحس القارئ إحساسا مباشرا بأن فى حديث الأرباء مشكلات أدبية حية ، وبأن الأحكام التى يصدرها الناقد على تراثنا الأدبى إنما تصدر عن حساسية مرهفة إزاءه ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن النقاد قد تمكن حقا من إحياء القديم بمعنى أن هذا القديم قد أصبح تجربة حية فى نفس الناقد^(١).

وعلى الرغم من إثارة ناقدنا لقضية الانتقال فى الشعر ، واهتمامه بتحقيق النصوص قبل دراستها ، وتبعه لتاريخ أدبنا العربى فى عصوره المختلفة ، وعنايته بما يكون فى كل عصر من تيارات فكرية أو ثقافية وما يقع فيه من تحولات سياسية ، وعلى الرغم من تناوله أحيانا لحياة الشعراء ، وما يجرى فى هذه الحياة من أحداث ، نقول على الرغم من هذا كله فإن الطابع العام لمنهج طه حسين النقدي لم يكن طابع المنهج التاريخى . فهو لم يشأ أن يقف الموقف السلبي الذى يتخذه أنصار هذا المنهج عندما يرجعون كل شيء فى الأثر الفنى إلى التاريخ ، ويقصرون تفسيرهم للنصوص على التفسير التاريخى وحده . ويحرصون على الوقوف فى النقد عند جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه ويتجنبون الحكم على العمل الفنى ، بل يخشون تقويمه أو الإدلاء برأى فيه .. وهم بذلك يشلون العنصر الدوقى الذى هو أساس هام لامفر منه فى فهم الأثر الفنى وتفسيره والحكم عليه.

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢.

فالمعرفة الفنية لا تتم إلا بعرض الأثر الفني - عرضاً مباشراً أمام النفس وبعد المعاينة والمعايشة الحسية الذوقية من الناقد . فإذا كانت المعرفة العلمية سبيلها العقل ، وإذا كان إدراك حقائقها يتم بإحدى الحواس الظاهرة أو بالاستدلال العقلي الذى يسير فى خطوات تنتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيها بالبرهان والدليل ، فإن المعرفة الفنية أو إدراك الناقد للحقائق ، ومحاولة تفسيره للفن لا يتم بالاستدلال العقلي وحده ، بل يتم عن طريق الحدس والحس والذوق ، وهى وحدها وسائل كشف الحجاب بين الذات المدركة وبين الموضوع المدرك . ذلك لأننا فى الفن والأدب نعيش فى مجال ما يدرك بالحس ، لا فى مجال ما يدرك بالعقل وحده .

ومن الغريب أن أساتذة الجامعات متهمون بانتهاج المنهج التاريخى فى دراسة الآثار الأدبية ، وأنهم عاجزون أو متحرجون من الحكم الذوقى :

« كتب فلوير فى إحدى رسائله يقول : « ما أفكه أساتذة الجامعات وهم يتحدثون عن الفن » ويقول سبنجارد JE. Spingarn تعليقا على قول فلوير « إن العالم يشارك الشاعر الإيطالى رأى فى أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء ، لأننا نحتاج فى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة » .

وواضح من قول فلوير وسبنجارد أن الدراسة الأدبية بغير قدر واف من حاسة التمييز والتذوق ، وبغير المعرفة الحسية والذوقية تصبح دراسة ناقصة غير ذات قيمة .

فليس النقد الأدبى أن تنقل الاهتمام من الأثر الفنى إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوى ، وإنما النقد الأدبى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للناقد التى هى العناية بصورة الشعر وقيمته الفنية ، أو قل هى تعقب عناصر العمل الفنى ومقوماته لنرى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتاز العمل الفنى عن غيره أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك فى نفس قارئه .

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يهمل الرجوع إلى التاريخ والسياسة وحياة الشاعر والعصر فإن دراسته للأثر الفنى كانت هى السبيل عنده للحكم والفهم

واستنباط الحقائق سواء أكانت تاريخية أم فنية . بل لعل أهم فضيلة أرساها وتبعه فيها تلاميذه من بعده هي اهتمامه بالمبدأ النقدي الهام الذى يقول بأن كل أثر فنى خلق روحى لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية، وهو قد ألح فى إرساء هذا المبدأ وتدعيمه، ومن يقرأ له دراسته التحليلية للشعر فى « حديث الأربعاء » أو « مع المتنبى » أو « حافظ وشوقي » أو دراسته لشعر أبى العلاء يستطيع أن يتصور منهجه العام فى نقد الشعر والذى يمكن تحديده ، بأنه المنهج الذى لا يفصل القيم الفنية والجمالية عن التاريخ أو البيئة أو العصر أو حياة الشاعر معتمدا بالدرجة الأولى على دراسه النص وتحليله والحكم عليه .

وهو قد يجنح إلى التأثرية أو العاطفية أحيانا ، وقد لا يلتزم بالمبدأ القائل بأن كل أثر فنى لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية ولا يستمد أحكامه إلا من ذاته . ولكنه لم يكن يلجأ إلى ذلك إلا فى حالات قليلة ، وذلك عندما تستثار عاطفته أو يشتعل حماسه لبيت من الشعر أو لموقف من المواقف وحتى فى هذه الحالات لم يكن غافلا عن حقيقة مايفعل أو غير واع به .

انظر إليه ، وهو فى لحظة إعجاب ببيتى المتنبى الذى يقول فيهما

بأبى مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرَقْنَا وَقَضَى اللَّهُ بَعْدَ ذَلِكَ اجْتِمَاعَا

فافترقنا حولا فلما التقينا كان تسليمه على وداعا

« وسواء أكان هذا الشعر جيدا أم رديئا ، مستقيما أو ملتويا ، فإننى أجد فى نفسى حباله وميلا إليه ، لأننى أتمثل هذا الجهد العنيف الذى بذله هذا الصبى الذكى حتى استخرج هذين البيتين ، لأنى شهدت صبيا أحبه يذل هذا الجهد ، وينفق مثل هذا الوقت ، ويستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدا من أن أثنى له على شعره ، وأهنته بما انتهى إليه من الفوز . ولم أكن فى هذه التهنته ، ولا فى ذلك الشاء متكلفا ولا غاليا ، وإنما كنت صادقا مرسلا نفسى على سجيتهأ أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » (١) .

(١) مع المتنبى ص ٦٥ .

وتهمنا هنا جملة الناقد الأخيرة ، « أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » فهو قد أدرك أن حكمه على البيتين قد تحكمت فيه عاطفة ، وهو بهذا ينبهنا إلى أن حكم العاطفة شيء وحكم الفن شيء آخر .

ومن كان يدرك هذا الفرق بين حكم العاطفة وحكم الفن فهو بالضرورة ملتزم فى نقده بموضوعية الحكم ومنهجية ، وأن أى حكم لا يستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفنى نفسه يصبح حكما تأثريا قابلا للنقض .

ومن هنا كان طه حسين شديد الحرص على الرجوع إلى العلاقات الداخلية فى الأثر الذى بين يديه يستمد منها أحكامه حتى يسلم من طغيان التأثرية : وأمثلة نقده الموضوعى والموضوعى كثيرة نكتفى بذكر مثال منها :

يقول وهو بصدد تحليله للامية المتنبى التى مدح بها سعيد بن عبد الله والتى مطلعها

أحيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا

والبين جار على ضعفى وما عدلا

« فانظر إليه كيف أراد أن يعبر عن أنه يحتمل من البين مالا سبيل إلى الحياة معه ، فدار حول هذا المعنى ، ولم يستطع أن يؤديه إلا فى شيء من التكلف ، فاصطنع هذا الفعل فى أول البيت ، ثم أضاف إليه هذه الجملة ، ثم لم يستطع أن يؤدي هذه الجملة الحالية نفسها دون شيء من المعاظة حتى جمع بين هذين الموصولين فى قوله :

« وأيسر ما قاسيت ما قتلا »

ولعله أشفق من التنافر الذى يأتى من كثرة القافات ، فأثر هذا التعقيد اليسير ثم نظر إلى الشطر الثانى من هذا البيت

« والبين جار على ضعفى وما عدلا »

فترى فيه طباقا ظاهرا يخلب بغض الشيء ، وكذلك مستحسن أن الشطر كله لا

حاجة إليه ، وأن القافية قد أكرهت إكراها ، رعت إلى مكانها عتلا ، وأن الشاعر قد استوفى معناه الأساسى فى الشطر الأول ، ثم جاء بالشطر الثانى ليتم البيت (١) .

هذه الأحكام التى يجريها الناقد على النص أحكام تحاول أن تجعل من العنصر الشخصى وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد ، وذلك بالرجوع إلى ما يكون فى داخل الأثر من علاقات ، وما يتولد من دلالات الصياغة من مشاعر ، وما يحققه العالم اللغوى للشاعر من قدرات وامكانات .

ومن هذا استطاع النقد التحليلى عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين :

أولا : من معاملته للأثر الفنى باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة فى الكلام لعنصر دون آخر ، بل لدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو المروق .

ثانيا : إن لكل أثر فنى حاله الخاصة به ، وعناصره التى يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد فى نطاق الأثر الذى أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتية من الخارج .

على أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن هذه النظرة الجزئية التفصيلية للعمل الأدبى لم تصرف طه حسين عن النظرة الكلية أو عن الوصول إلى الأبعاد الشائبة والثلاثية للكلام ، أو التوغل فى أعماق النفس أو الشخصية وفهم أعماقها وأبعادها . دراسة طه حسين لشخصية أبى العلاء وسبر أغوار نفسيته ثم تحليله لشخصية المتنبى ولون مزاجه وصورة حياته ، وتفسيره للمقدمات الغزلية فى شعره ، ونفاذه إلى ما وراء الغزل من صراع نفسى أو من معان ظاهرها الغزل وباطنها التعبير

(١) مع المتنبي ص ٦٥ .

عن مواقف نفسية وشعورية خاصة ترتبط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ، ثم درسه لتمرّد بشار ، ومجون أبي نواس . ثم هذه الفصول الممتعة عن الشغف في العصر الأموي والتي رسم فيها ، على طريقته ، صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، ثم هذه اللوحات الدكية التي فرق فيها بين شخصيتي حافظ وشوقي ، وأبان عن طبيعتهما ، وألوان تفكيرهما ، وأسلوب الصنعة عند كل منهما ، وربط ذلك كله بنشأة الشاعرين وظروفهما الاجتماعية والثقافية.

نقول إن مثل هذه الدراسات لم تقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضوعي وحده ، بل تجاوزت هذا إلى التصور الكلي للشاعر وشخصيته وعصره . ولم يكن سبيل الناقد في تصويره للعصور والبيئات والشخصيات سبيل من يعتمد على السرد والجمع أو على العقلية التي تعتمد على التسجيل والتدوين والعرض « الكتالوجي » المبتر الجاف ، بل لقد كان طه حسين بمنهجه حريصا حين يصور الشخصية أن يهيئ الحياة ، وهو في كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر ، وعلى الأثر الفني قبل التاريخ.

هذه غلات عن منهج ناقدنا في تحليله للشعر ودراسته للأدب ، ما أظن أنها قد استوفت بعد حظها من الدرس العلمي فهي لاتزال بحاجة إلى من يوليها الاهتمام الخاص بالدرس والبحث الجادين .

وأما الجانب الثاني من جوانب عبقرية كاتبنا الكبير والذي حددناه سابقا فهو ملكات طه حسين الإبداعية وطاقته الفنية وعلى الأخص ما استحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا .

وفي اعتقادنا أن هذا الجانب كان من أخطر الجوانب في حياة طه حسين وأكثرها تأثيرا في الناس لفترة طويلة.

فالذي وضع أسس أول منهج للبحث العلمي في الجامعة هو ذاته الذي قاد حركة العصيان ضد الأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بشكل الكتابة ومضمونها ، وظلت قارضة نفسها على الكتاب زما طويلا .. وكانت تمثل في خضوع الكاتب لأساليب الحافظة والذاكرة التي تعتمد على التزيين والتسميق

والزخرف والدخول فى مضائق التراكيب المصطنعة.

« ومن العلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة ، وإلا نفسا فاترا ، كلما هم باطراد وقف به الحرص على الزخرف وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال فى تلمس المحسنات .

والأصالة ليست فى الإغراب ، ولا فى التكلف الثقيل المعيب ، وإنما الأصالة فى النفس وموسيقاها الأصالة فى الطبع « واسترساله » .^(١)

ولقد كان الولع بالصنعة فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن هى السمة الغالبة على الكتابة الفنية الأمر الذى جعل الكتاب يتناوبون زيا واحدا لا يتغير دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذى يحول بينهم وبين الدخول فى مغامرة جديدة مع اللغة .

فكل إبداع مغامرة ، ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه فى دائرة تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه .

رفض طه حسين هذا الإيقاع اللغوى المتحصن وراء الدروع التقليدية للكتابة ، ووجد فيه صداعا لا تحتمله الأذن العربية المعاصرة ، ولا الفكر العربى المعاصر ، فابتدع أسلوبه الجديد مؤمنا بأن الكاتب لا يكون كاتباً إلا إذا حقق لنفسه العالم اللغوى الخاص به ، وأن الفنان لا يكون فناناً أصيلاً إلا إذا استحدث لنفسه هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطراحتها على الدوام .

ومن أبرز ما يتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته . وتنظم عنده الأفكار فى ترتيب منطقى وتسلسل طبيعى أعاد . والوضوح ممة ظاهرة فى أسلوبه فهو لا يجنح إلى تجزئه الجملة أجزاء صغيرة ، أو حشر فكرتين أو ثلاث فى شكل جمل اعتراضية ، أو فى كلمات توضع بين قوسين مما يربك القارىء أو يعرق

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٢٨ .

تفكيره ويجعله أمام كلمات يركب بعضها بعضا فيكون الأمر مثل الصندوق الذى بداخله صندوق بداخله صندوق وهكذا : إن مثل هذه الجمل الغنية بالاعتراض والاستدراك تضع على القارئ عبئا ثقيلا وتحمل ذاكرته مالا تطيق .

لم يكن طه حسين ممن يميلون إلى هذا الاتجاه فى الكتابة ، وهو أحرص على استشارة انتباه القارئ وشده إليه من أى شىء آخر ، ومن أجل ذلك لم تكن أفكاره تتلاحق الواحدة إثر الأخرى بالسرعة التى تتلاحق بها ذبذبات الوتر التى تلهث معها الأنفاس ، بل تسير متتدة سلسله يسيرة الفهم محتفظة ببساطتها وتلقائيتها .

وليس أسلوب طه حسين أسلوب من يجلس إلى نفسه يحدثها فى حوار منفرد ، بل كان شديد الحرص على أن يجعل كتابته حوارا بينه وبين القارئ ، حوارا يعنى فيه بالتعبير عن نفسه تعبيرا لا يحتاج فيه أن يسمع أسئلة محدثه ، ومن هنا لمجح كاتبنا فى خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه وفى إبقاء هذه الصلة حية .

وقد يتهم البعض أسلوب طه حسين بأنه قد أسرف فى الذاتية حتى أفتقر إلى الموضوعية التى هى هدف ضرورى فى كتابة الكاتب ... ولسنا نذهب هذا المذهب ، فإن الكاتب متى يقن من أن القارئ سوف يصل إلى ما كان يهدف إليه ويفكر فيه ساعة كتابة مقالة أو فكرته فلا ضرر عليه إذا هو أضفى على هذه الفكرة ما يجعلها تتحرك فى رشاقة أخاذة .

ولم يكن أسلوب طه حسين ولغته على ما فيهما من سحرهما اللذان يجذبان الناس إلى كلماته فإن ثمة عاملا كان له تأثيره البالغ ، ذلكم هو صوت طه حسين ، فقد كان رحمه الله بصوته الرخيم الوقور ، ومخارج حروفه ، ووقفاته ، وإيقاعه اللغوى الساحر محاضرا لا يجارى . جعل تلاميذه ، مع ذوقه المترف وحسه المرفه يتجنبون السير على حجارة الشعر الجاهلى وأطلاله وأشواكه الصحراوية ويخطون إلى واحات فى الشهر تنسيهم متاعب الرحلة ..

رحم الله طه حسين الذى يكفيه فضلا أنه فوق كونه صانعا لتاريخ مصر المعاصر ، فهو قد خط خطا عميقا لامتحوه الأيام فى نفوس تلاميذه ، واستطاع أن يهين الغمائر التى كوت خلايا وأنسجة العديد من الأدباء والكتاب وأساتذة الجامعات فى حياتنا المعاصرة .

المازنى

يتسم إبراهيم عبد القادر المازنى بسمتين بارزتين تجعله نسيجاً وحده بين كتاب عصره . هاتان السمتان هما : أولاً : النفاذ إلى مكنون النفس الإنسانية وتحليل هذا المكنون وبسطه على الناس بشكل مثير وغنى .

ثانياً : أسلوب السخرية التى صارت علامة من علامات فنه وتعبيره الأدبى .

أما بالقياس إلى السمة الأولى فهى بارزة عنده على المستويين النقدى والإبداعى وذلك فى تحليله للشخصيات التى درسها وقام بتحليلها فى مقالاته النقدية ، وكذلك نراها ملمحاً من ملامح فنه الروائى . تشهد بذلك رواياته وأهمها على الإطلاق رواية إبراهيم الكاتب التى رسم فيها تلك الشخصية الإنسانية الفذة التى تعتبر نموذجاً بشرياً منفرداً بكل ما فى هذه الكلمة من معنى .

وسواء أكان إبراهيم الكاتب هو شخصية المازنى أم لم يكن فإن من يقرأ هذه الشخصية ويقف عند تفاصيل جزئياتها ويتعمق إلى نفسياتها ، وما يدور فى داخلها من مشاعر وما يصدر عنها من مواقف فكرية وإنسانية ، يجد نفسه أمام شخصية حية من شخصيات الحياة ، حتى لكان إبراهيم الكاتب قد أصبح بعد قراءته صديقاً حميماً للقارئ .. إنساناً يبقى حياً فى ذاكرتنا بعد أن نترك الكتاب سنوات طويلة .

ولم تقصر عبقرية المازنى فى تحليله للشخصية الإنسانية عند هذا الحد الذى يعطيك بقلمه نموذجاً إنسانياً حياً بكل نبضاته وخلجاته ، بل تجاوز هذا إلى تحقيق هدف صار فى عصرنا الحديث صفة غالبة على الأدب الرفيع . هذا الهدف أن يصبح العمل الأبداعى عملاً نقدياً فى الوقت ذاته .

فقد أصبح الكتاب فى عصرنا الحاضر يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما فعلوا فى الماضى .

ومن هنا جاءت تلمّاهة غلبة الفكر الناقد على الأدب الحديث ، فلم يعد هناك محل للتمييز القاطع بين العمل النقدي والعمل الإبداعي الفني .

وتخطت مطالب العقل الناقد لدى الكتاب العظام في هذا العصر حدود كتاباتهم الخاصة .. كما لا ننسى أن عملية التفحص والتأمل وإطالة التفكير في مغزى ما ينتجه المرء من فن وما يؤلفه من كتابات كانت من الاهتمامات التي شغلت المازني وأثرت في كتاباته وجعلتها تتسم بالرؤية الخاصة والإحساس العميق ، ولا سيما ما يتصل بالفكر الإنساني والنفسى عنده .

ونود هنا أن نؤكد على هذه الحقيقة ، حقيقة أن أكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة على النقد . وليس خافياً أن عملية الإبداع الفني تتضمن اختياراً للموضوع وللشكل وللغة ولعدد لا يحصى من التفاصيل ، وقدرة الكاتب النقدية والدوقية تتدخل في صياغة هذا كله ، وتلك ظاهرة من الظواهر التي برزت في فن المازني التحليلي والنقدي بلا جدال .

أما السمة الثانية التي تبرز هي الأخرى بشكل ظاهر في أدب المازني فهي أسلوبه الساخر : وللسخرية معانٍ كثيرة : فمنها السخرية الحزينة المرة التي تعكس شعوراً بالكارثة ، أو إحساسها بالمهزة ، مهزلة الواقع ، ومنها السخرية الضاحكة حين تترجم حاجة روحية ، فكثيراً ما يحاول المجتمع أن يسحق الكاتب بأفكاره فيسحقه الكاتب بأن يسخر منه ويحتقرة .

وسخرية المازني لا تكتفي بالضحك الذي يلاحظ الخلل في عالم الظواهر ويعبر عنه ، وإنما سخريته تعدى هذا إلى ملاحظة الخلل الباطن الذي يهدد جوهر العالم فهي لا تقتصر على نقد الظواهر والعادات والأخلاق فحسب ، وإنما تشك في الإنسان ذاته وفي النظام العام الذي يسير العالم أحياناً أخرى .

على أن السخرية عند المازني قد منحت أدبه نبرة من الحيوية والحركة والتحرر والشجاعة التي تجعله يجرب تأثير سخريته على نفسه ، وهي سخرية تخبيء حيناً عميقاً إلى الشفاء الروحي ، كما أنها تتجه أحياناً إلى الخلاص والتطهر من عبء

الدهر أو الزمن أو ما يصيب الإنسان من صدمات أو مآسٍ .

بعد هاتين السمتين البارزتين فى فن المازنى تبقى قيمته الحقيقة التى تكمن فى دوره الرهادى مع زميليه العقاد وشكرى فى تطوير حركة الشعر المعاصر بمقالاتهم النقدية ، التى نقلت الفكر النقدى الأوروبى والتى عاجلت الكثرى من قضايا الشعر العربى التقليدى وأثارت موضوعات جديدة منها : موضوع التجربة الإبداعية ومعناها ، ومنها شعر المناسبات ، ومنها قضايا الوحدة العضوية فى القصيدة ، ووظيفة الصورة الشعرية وقيمتها الفنية ودورها فى تحقيق الكيان العضوى للقصيدة . هذه جميعها موضوعات تمكنت من زعزعة المعتقدات القديمة ، والتبیه إلى معان جديدة ومفاهيم حديثة للشعر والقصيدة .

هذه الثروة النقدية التى تزعمتها جماعة الديوان العقاد وشكرى والمازنى ، كان لها أكبر الأثر فى تغيير مسار الشعر ، وفى خلق تجارب شعرية متطورة من حيث اللغة والأداء والشكل الفنى والموسيقى أيضاً .

أما المازنى الشاعر فقد كانت تجربته كتجربة زميليه العقاد وشكرى ، فى أنها أضافت من غير شك لحركة التطور المعاصرة وغيرت من مضمون القصيدة العربية وحررت الشعر من كثير من قيوده السابقة ، إلا أنها امثل مرحلة التحول ، أى المرحلة الواقعة بين القديم والجديد أو همزة الوصل بين مرحلتين ، فعلى الرغم من مظاهر التحول فى شعر المازنى وزميليه إلا أنه ما يزال يشكو من التوتر بين الشكل والمضمون ، ذلك التوتر الذى فضى عليه بعد ذلك عند شعراء المهجر والواقعيين المحدثين .

محمد خلف الله أحمد والاتجاه النفسي

كان أستاذنا محمد خلف الله أحمد - رحمه الله - من أوائل من نادوا بالاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده ، بل كان أول من وضع أسس هذا المنهج وأرسى دعائمه في الجامعة المصرية، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، من هذا القرن.

ولعل خير ما يمثل هذا الاتجاه عنده مجموعة الأبحاث القيمة التي ضمنها كتابه المعروف « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » الذي طبع أول مرة بالقاهرة عام ١٩٤٧ بلجنة التأليف والترجمة والنشر، ثم ظهر بعد ذلك في طبعة ثانية معدلة في عام ١٩٧٠ بمعهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة . وقد تناولت الطبعة الأخيرة كثيرا من فصول الكتاب بالتعديل والتنقيح ، وأضافت فصلاً آخر يُلخّص للفكرة وتطورها في الدراسات العربية منذ العقد الثاني من القرن الحاضر، ويعرف بأهم ما ظهر من البحوث في ميدانها ، ثم يحاول في ضوء ذلك إعطاء تقويمه للاتجاه النفسي ومكانه في دراسة الأدب ونقده.

ومهمتنا الآن أن نحاول الكشف عن طبيعة هذا الاتجاه وأهميته ثم عن دور أستاذنا الكبير في تدعيمه والإضافات التي أضافها في تطبيقه.

وسنبدا أولا ببيان العلاقة التي تربط بين علم النفس والأدب، ثم نقف على رأي أستاذنا وما حققه من دراسات في هذا المجال، ثم نختم بتقويم للمنهج.

أولا : العلاقة بين علم النفس والأدب .

إذا عرفنا أن الأدب ليس أكثر من تفسير العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الذات واللاذات ، وأن أي أدب لا يخلو من هذين العنصرين الأساسيين : ذات الكاتب أو الشاعر ، ثم ما يوجد خارج هذه الذات من الوجود الإنساني كله .

وإذا سلمنا بأن كل أدب مهما تباينت ضروبه واختلفت عصوره إنما هو تعبير

عما يوجد بالفعل لدى جمهور قرائه أو مستمعيه.

وإذا اتفقنا علي أن من وظيفة الأدب إيقاظ المشاعر في نفوس الناس الذين لهم آذان حساسة واعية فيتنبهون عند سماعهم إليه إلي طبيعة وجودهم ، تلك الطبيعة التي أسدلت عليها الحياة اليومية، وانشغال الناس وانصرافهم إليها أستاراً حجبها عن العيون.

وإذا عرفنا أن التعبير الأدبي هو آخر الأمر رؤية ذاتية - أي حالة نفسية - حتي ولو كانت هذه الرؤية نابعة عن موقف فكري أو حتي لو كانت نقدا للحياة أوصفا لمظهر من مظاهرها.

إذا أدركنا هذا كله ، وسلمنا معه بأن جانباً هاماً من الجوانب التي يسعى الأدب إلي تحقيقها هو فهم النفس البشرية وتحليلها . إذا عرفنا هذا كله أمكننا أن ندرك لماذا كانت العلاقة وثيقة بين النفس والأدب ، وبالتالي بين علم النفس والأدب مع احتفاظنا بالفرق بين النفس وعلم النفس.

فالأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله ، وهو شبيه بعلم النفس . كلاهما ينبع من الذات ويعود إليها ، لذلك يمكن أن يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به.

ويمكننا أن نشير علي سبيل المثال لا الحصر إلي مايمكن أن يأخذه علم النفس عن الأدب في مثال أو مثالين ، خذ مثلاً موضوع الغيرة الجنسية متفاعلة ومثارة في شخصية عطيل في رواية شكسبير المعروفة فستجد أنها محللة ومدروسة في الرواية علي نحو يذهل علماء النفس ، بل ربما استطاع الشاعر في روايته هذه أن يصل إلي ما لا يصل إليه أحياناً علم النفس بوسائله المعروفة من الاستبطان الذاتي أو الملاحظة الخارجية فضلاً عن الطرق التجريبية. ومع ذلك فإن صلة علم النفس بحالة كهذه أنه يستطيع أن يستفيد من تحليل شيكسبير في تخلص الغيرة عند عطيل مما قد يداخلها من عناصر غريبة عنها طارئة عليها، كعناصر الجنس التي ترجع إلي انتماء عطيل إلي برايرة شمال إفريقيا ، وعناصر العقد النفسية التي قد نكزن ولدتها في نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية كسواد بشرته أو احتقار الجنس

الأبيض له. وعندما تتم لعلم النفس هذه العملية يمكنه بعد ذلك أن يصل إلى
الخطوط الهامة التي تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية والعناصر التي تتكون منها^(١).

والمثل الآخر الذي يحضرني هو مقاله صوفوكليس في روايته المشهورة «
أوديوس ملكاً» حين كشف في حوارهِ الذي جرى علي لسان جوكاسته وهي
تخاطب ابنها أوديب عن العلاقة التي استعان بها فرويد فيما بعد، حين تحدث عن
عقدتي الأم والأب أو مايسمي بعقدة أوديب . وغير هذه الأمثلة أمثلة أخرى
عديدة، ولعل في شخصية « هاملت » مايمكن أن يكون أساساً لدراسة نموذج
إنساني فريد . وهي شخصية قيل عنها الكثير ، من ذلك أنها تجسد شلل الإرادة
أمام قوة العقل.

هذه بعض أمثلة من تأثير الأدب في علم النفس أو مايمكن أن يأخذه علم
النفس من الأدب والعكس صحيح . فتأثير علم النفس علي الدراسات الأدبية أمر
لاينكره أحد وخاصة في ميدان النقد الأدبي والتفسير . فكثيراً ما ينقاد ناقد الأدب
وهو يفسر الأثر الأدبي إلي نطاق علم النفس ويتم ذلك من خلال مظهرين
أساسين :

أولاً : في البحث عن عملية الخلق والإبداع

وثانياً : في الدراسة النفسية لأدباء نشأت بين مواقفهم وأحراهم الذهنية
وأحداث حياتهم وبين خصائص إنتاجهم الأدبي علاقات إيجابية ، علي نحو ما رأينا
في الدراسات التي كتبت عن شعراء من أمثال لورد بايرون وأبي نواس وبشار وابن
الرومي والمتنبي وغيرهم.

ولقد أشار أستاذنا خلف الله إلي مظاهر الصلة بين علم النفس والأدب في أكثر
من موضع في كتابه وأكد علي هذين الجانبين اللذين أشرنا إليهما ، وهما عملية
الإبداع من ناحية والدراسة التحليلية للأثر الفني من ناحية أخرى ، يقول في ص
٢٣٨ من كتابه :

(١) في الأدب والنقد للدكتور محمد مندور ص ٣٩ .

« إن الأدب - كما أشرنا سابقا - طريق من طرق الكشف عن أسرار النفس البشرية ، فهو من حيث مصدره يعكس في طياته صور الشخصية التي أبدعته ، وملامح من البيئة الاجتماعية والفكرية التي يعيش فيها مبدعه ، وهو من حيث مادته يضع أمام القارئ أنماطا من السلوك وطرزا من الأشخاص ، ونماذج من قضايا الصراع الداخلي الذي ينشب بين الرغبات والأهواء والقيم الإنسانية . »

ثانيا : موضوعات الكتاب .

وإذا رجعنا إلي موضوعات كتابه من الوجهة النفسية نجد أنه قد اختار من الدراسات ما يؤكد هذين الجانبين ، جانب الخلق والإبداع وجانب الأثر الفني ، وعلاقتها بعلم النفس من ناحية ومدى استفادة الناقد واكتشافه لحقائق هامة من دراسته لهاتين الناحيتين من ناحية أخرى .

فبعد أن أبان في الفصل الأول من كتابه عن بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده ، والذي اعتبر بمثابة تمهيد لدراسة الاتجاه النفسي بوصفه نتيجة لواحد من هذه التيارات الفكرية التي ظهرت علي أثر سيطرة التفكير العلمي علي ماعداه من ألوان التفكير ، وازدهار البحوث العلمية ومنها أبحاث علم النفس ، ومحاولة تطبيق هذه علي الأدب . نقول بعد أن أبان الباحث عن طبيعة هذه التيارات الفكرية تحدث في الفصل الثاني من كتابه عن «إنشاء الأدب وتذوقه ونقده» وهي قضية تتصل بعملية الإبداع وما يتصل بها من ملكات ، مثل ملكة الإنشاء وملكة التذوق والنقد . وقد حاول الأستاذ أن يسبر أغوار هذه الملكات - وأن يطلعنا علي موقف علم النفس من هذه القضايا ، فتطرق إلي دراسة العبقرية في مختلف مظاهرها ومن أهمها عملية الإبداع الفني ، وأشار إلي بعض الأبحاث الجادة في هذا الميدان وكان من أمتع ما أثاره من خلال الدراسة للخصائص المميزة لعقلية العباقرة والمبدعين ، وأهم الدراسات التي ألجأت الموضوع .

ثم انتقل إلي الذاتية والموضوعية في تذوق الفن والأدب وأبرز ما يثير انتباهه في هذه الدراسة قضية اللذة الفنية ، أي ناحية تذوق الفن وإدراك الجمال

فيه ، وما ثار من خلاف بين المفكرين حول الأذواق الذاتية وطبيعة الجمال وتأثيره في النفس.

وفي الفصل الثالث ينتقل أستاذنا إلي الجانب التطبيقي لقضية الإبداع وما يعتريها من خصائص نفسية وذوقية ، وذلك عند بعض الشعراء النقاد . واهتم بصفة خاصة بتجربة شاعرين من أبرز شعراء الرومانسية في الشعر الانجليزي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وهما كولردج و وردزورث . وكانا متعاصرين وحوالا معا القيام بتجربة تقوم علي نظم سلسلة من القصائد من نوعين : أحدهما يقوم علي أحداث وأشخاص ماراء الطبيعة بهدف إثارة القاريء عن طريق التنبيه التخيلي والتمثيلي للأحاسيس والانفعالات التي تصاحب الأحداث . والنوع الثاني يقوم علي اختيار موضوعات منتزعة من الحياة العادية حيث الحوادث والأشخاص مما يجده الإنسان في كل مكان، تهدف تحويل المألوف والشائع إلي ما يخلع عليهما ثوبا من الطرافة والجدة.

والطريف في هذه التجربة هو ما أثر بعدها من حوار حول مسائل غاية في الأهمية بالقياس إلي قضايا الأدب والنقد منها قضية اللغة وضرورة اقتراب لغة الشعر من الحياة ، ومنها ما يسجله وردزورث عن نتائج التأمل الباطني ووصفه لطريقته في النظم . وإفاضته في شرح هذه التجربة النفسية شرحا يكشف عن تعريفه المشهور للشعر الذي يتلخص في أن الشعر هو الفيض الاختياري للأحاسيس القوية، وهو ينبع من الانفعال الذي يستعيده الشاعر في هدوء . وتفريق وردزورث بين الشعر والمنطق اليومي المبتدل ثم في النهاية قضية اللذة التي هي الهدف من الشعر عنده . أما زميله كولردج الذي كان أكثر استعدادا من صديقه في الخوض في القضايا النقدية فقد أثار موضوع القصيدة الشعرية محاولا تحديد تعريف فلسفي لها يكشف عن أخص خصائصها المميزة ، ثم أثار قضايا هامة تتعلق بمادة الشعر وقاموسه ووزنه . ولكولردج في هذه المسائل نظريات هامة كانت موضوع دراسة لنقاد كثيرين أهمها نظرية الخيال في الشعر والفرق بينه وبين التوهم ، ثم نظرية الوحدة أو ما يسمي بالكيان العضوي للقصيدة ، وأخيرا نظريته في الوزن الذي يضع من خلالها تعريفه القيم للوزن في الشعر ويكشف عن تأثيره ومصادره.

أما الفصل الرابع من الكتاب فقد عالج ناحية من النواحي التي تحمل آثار الاتجاه النفسي رآها أستاذنا واضحة في كتاب أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني . وهي طريقة عبد القاهر في استلهاهم الدوق والإحساس المصاحبين لروية الأثر الفني . وهي قضية هامة ترتبط بالوسيلة التي تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية بعامة والآثار الفنية بخاصة ، ونعني بها العنصر التأثري . فنحن نعلم أن قدرا من المعيشة النفسية للنصوص أثناء تأملها أمر حتمي للوصول إلي معني التجربة الشعرية أو الفنية ومضمونها ، وكذلك اتصال ذات الناقد بالأثر الذي أمامه اتصالا مباشرا ، والاتحام به التحاما كاملا بحيث ينتشر الأثر في النفس كما ينتشر الضباب في ثنانيا الكائنات ، وحتى لا تكاد تفرق بين الذات والموضوع حيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا . نقول إن مثل هذا التوحد من أهم الوسائل لإدراك فحوي التجربة وفهم أسرارها ، وبالتالي في تذوقها والحكم عليها .

وعندما درس الأستاذ خلف الله كتاب أسرار البلاغة هذه الدراسة المتأنية لفصول الكتاب بعد أن قارن بينه وبين دلائل الإعجاز ، وعرض لموقف الباحثين من الكتاين ومنهج عبد القاهر في دراستهما ، وقف أستاذنا عند دراسة عبد القاهر للصور البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة مستعرضا للنماذج الشعرية التي قام بتحليلها الناقد الكبير ، محاولا أن يكشف عن منهج عبد القاهر الذي يجعل القيمة للعلاقات الداخلية للكلام أو ما يسمي بفكرة النظم التي ترى أن كل فضيلة أو ميزة في الكلام إنما مرجعها إلي خصائص معينة في نظمه ، وأن الانفعال والإحساس والمعني جميعا لا تتحقق إلا من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا وإحساسا . وهكذا ينادي عبد القاهر بالنظرية التوحيدية للغة تلك النظرية التي لاتفصل بين الجزئي والكلبي ، والتي تنظر إلي اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودع الإحساس والصورة والفكرة والإيقاع وروح الكتاب وشخصيته .^(١)

هذا الجانب الخطير في نظرية عبد القاهر نراه أوضح ما يكون في كتابه دلائل الإعجاز ، أما أسرار البلاغة فتهتم أكثر ماتهتم بدراسة الصور البيانية والتركيز علي

(١) راجع الفصل الذي كتبناه عن عبد القاهر في كتب قضايا النقد الأدبي .

أنواعها ووجوهها ، ولكن الكتاب مع ذلك متمم لفكرة الدلائل ، والاثنان يبعان من أساس واحد .

علي أن الذي لفت انتباه أستاذنا في الأسرار زاوية واحدة من هذه النظرية وهي زاوية التأثيرية التي نتلقي بها الأثر الفني ، ولشعر بها نتيجة اهتزازنا به ، والتي هي في حقيقة الأمر نتيجة ما تحقق من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا وإحساسا ومعني كما أشرنا . فأخذ أستاذنا هذه الزاوية ، زاوية التذوق الفني عند عبد القاهر في دراسته للمصور البلاغية ، ورأي من تتبعه لهذه الدراسة أن الفكرة الرئيسية التي تبرز في أسرار البلاغة والتي يصح أن نعتبرها نظرية عبد القاهر في الأدب هي : « أن الإحساس بالجودة الأدبية هي في تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها » .

ونحن مع اعترافنا بالدور الذي تقوم به التأثيرية في تذوق النص الأدبي وفهمه فإننا لانستطيع أن نجعلها مقياسا للجودة أو الرداءة : فالأثر النفسي أمر ضروري وهام في تمكيننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية ، ولكن التأثيرية وحدها لا تكفي في تحديد القيمة الفنية للعمل الأدبي . وإنما تحديد ذلك يتجاوز التأثير إلي وضع اليد علي مواطن الجمال والقبح واعطاء الأسباب المعقولة والمنهجية التي تخرج الأحكام من حيز التأثيرية المطلقة إلي حيز الموضوعية والمنهجية . وبذلك يمكن للتأثيرية أو للتذوق بصفة عامة أن يصبح وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة والحكم ، حينما نخرجه من حيز الخصوص إلي حيز العموم ببيان الأسباب والحجج التي جعلتني أفضل هذا الأثر أو ذاك ، وجعل غيري يعتق نفس الفكرة أو علي الأقل يقبلها ولا يرفضها .

وهنا نقطة هامة نود أن نوجه النظر إليها وهي أن أي قدر من الاستقصاء النفسي ، سواء تناول عملية الخلق بعامة أم مشكلات أدباء بأعيانهم بخاصة لا يستطيع أن يخبرنا إن كان الأثر الأدبي جيدا أو ردينا ، فالجودة والرداءة أمر لاتقرره إلا نظرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار موضع النظر .^(١)

ومع اعتراف عبد القاهر واهتمامه بالدور الذي يقوم به الذوق والتأثير النفسي

(١) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق تأليف ديفيد ديتشس ترجمة د. محمد يوسف نجم .

ففي نفس القاريء أو السامع فإن مرد القيمة عنده ليست للتأثير النفسي بل إن التأثير النفسي نتيجة لما في الأثر من قيم يكشف عنها التحليل والدرس النقدي الذي فصل الحديث عنهما في كتابه دلائل الإعجاز ، أو في نظريته في النظم التي يرد فيها الجمال والقيمة لخصائص معينة في نظم الكلام. ففي النظم تكمن أسرار الجودة والرداءة. والنظم بما فيه من علاقات وإضافات وابتكارات وهو الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني ، والناقد بمنهجه التحليلي السليم الذي يرد كل شيء إلى أصله ويكشف عن سره هو القادر علي بيان هذه القيمة.

فإذا انتقل أستاذنا إلي الفصل الخامس من كتابه عرض علينا صورة لما ينبغي أن يتوافر للناقد الحديث من أسباب المعرفة النظرية والذوقية ، وما يحتاجه من زاد في الدراسات الإنسانية وبخاصة في علم النفس.

ويري أستاذنا أن الناقد الحديث تتجاذبه اتجاهات كثيرة متضاربة وتلاحقه المخاوف من الدعوة إلي الإفادة من نتائج الدراسات العلمية والإنسانية في الدراسات الأدبية. ويحاول أستاذنا أن يدفع هذا الخوف عن الدراسين الذين يخشون من اتحاد مناهج علوم نظرية أخرى علي الأدب موضحاً أن من يتبع كتب النقد القديمة والحديثة يري أن عماد النقد في دراسة الأدب ونقده كان وما يزال هو الذوق والمعرفة معا يقول:

« والواقع أن بعض المتحمسين للذوق المجرد يجرون في تفكيرهم علي قاعدة » فويل للمصلين ، فكل من درس كتب النقد العربي في أزهي عصوره يعلم كيف ذهب مؤلفوها - في منهجهم وفي بحوثهم النظرية - إلي أن عماد دراسة الأدب ونقده ، إنما هو الذوق والمعرفة معا، أو إن شئت فقل الذوق المستير ... الذي يستمد من ثقافته العامة ملهما روحيا يعينه علي أن يستمتع بجمال الفن ويتعمق أسرارهِ، ثم يستمد من معارفه الراسعة وذهنه المنظم ميزانا يزن به مايقول إذا جلس للنقد والتحليل ، (١).

وقد لمس الأستاذ خلف الله جانين هامين من جوانب ثقافة الناقد ألا وهما

(١) من الرجعة النفسية ص ١٧٤ ، ص ١٧٥.

المعرفة والدوق أي الجمع بين الفكر النظري والجانب التطبيقي. وهما طرفان متقابلان ولا يستغني أحدهما عن الآخر فلا تصح في النقد معرفة نظرية بغير تطبيق. وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء، وكذلك لا تصح معرفة حسية ذوقية مردها إلى الدربة والخبرة والمران وطول المصاحبة والمعاشرة للأثار الفنية بدون ثقافة نظرية، والاطلاع المستمر الدائب علي نتائج الدراسات الأدبية والإنسانية الأخرى. إن درجة عالية من التوازن بين المعرفة النظرية والتطبيقية كفيلة بأن تقدم لنا الناقد الأصل.

ثم حاول الباحث أن يقدم في هذا الفصل دراسة تطبيقية لناقد معاصر تتوافر فيه هذه الصفات فاختار الدكتور طه حسين ليكشف عن توافر الثقافتين العملية والنظرية في شخصه، وليستقصي بعض مظاهر الاتجاهات النفسية في دراسات طه حسين كما تبدو في بعض أعماله مثل كتابيه عن أبي العلاء، ومع المتنبي، وفي حديث الأرباء، ومن حديث الشعر والنثر. وكذلك في تحليل طه حسين للصفات النفسية عند أبي تمام وابن الرومي وما كان لصفات كل منهما من أثر في فنه.

وانتهي أستاذنا إلي أن مفكرنا العربي طه حسين قد وصل في تطور منهجه النقدي إلي كلاسيكية جديدة فيها من النقد العربي في عصوره الزاهرة أصالته وعبقريته، ومن الفكر الإنساني الحديث اتساقه ومنهجيته التي تجمع بين العلم والدوق في فلسفتها الجمالية.

أما الفصل السادس من الكتاب وهو الفصل الذي أضافه للطبعة الجديدة، فقد جعله أستاذنا بمثابة التاريخ والتقويم للاتجاه النفسي ومكانة هذا الاتجاه في دراسة الأدب ونقده.

فمنذ الربع الأول من القرن الحاضر بدأت جماعة الديوان في ضوء مطالعاتها وتأثرها بالنقد الإنجليزي تحاول محاولاتها في تجديد الشعر العربي. وتكتب بعض الفصول النقدية تقوم بها شعر الشعراء من أمثال حافظ وشوقي، وتقدم بها أحيانا للدواوين التي صدرت عن الجماعة، أو تنقد من خلالها بعض قدامي الشعراء. وقد كشفت هذه الدراسات عن تنبه جماعة الديوان للصلة بين النواحي النفسية

من جهة والإبداع والنقد الفني من جهة أخرى . وأظهر ما يتجلى ذلك كان في دراسة العقاد والمازني أكثر المتحمسين بين جماعته . بل بين النقاد المعاصرين للاتجاه النفسي: فهو الذي يقول في مقال له بعنوان «النقد السيكلوجي» أو النفساني إنه أحقها جميعا بالفضل في رأي وفي ذوقي ، لأنها المدرسة التي تستغني بها عن غيرها ، ولا تفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المفقود» (١)

أما طه حسين فلم يسلكه المؤلف بين نقاد التحليل النفسي وإنما اتخذ من عرض منهجه - في فصل خاص من الكتاب أشرنا إليه - نموذجا للنقاد الحديث الذي يعمق نقده بالالتفات إلى النواحي النفسية.

ثم أشار الباحث إلي بحوث الأستاذ أمين الخولي ووقف عند بحثه الذي سماه « البلاغة وعلم النفس » ، والذي رأي فيه أستاذنا أنه من الكتب التي تتولي دراسته المظاهر والخصائص المعنوية أو العقلية أو الروحية في الإنسان.

ثم استعرض الباحث أهم الكتب والدراسات التي أثار فيها المتخصصون في الأدب والنقد قضايا وحللوها أعمالا أدبية أو نقدية في ضوء الكشف النفسية الحديثة. فأشار إلي الرسالة العلمية التي قدمها الأستاذ الدكتور / مصطفى سريفي لنيل درجة الماجستير في علم النفس والتي نشرت بعد ذلك في كتاب بعنوان : « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » . وعرض أستاذنا لما جاء في هذا الكتاب من دراسات تجريبية ونظرية تتصل بعملية الإبداع الفني.

ثم انتقل إلي كتاب التفسير النفسي للأدب للأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل (دار المعارف بمصر ١٩٦٣) بعرض الكتاب ورأي انه خير ما يمثل الاتجاه النفسي ويخطو به خطوة إلى الأمام.

ثم تفضل رحمه الله بعرض لكتابي « قضايا النقد الأدبي » مستشهدا ببعض فصوله - وعلي الأخص فصل الذاتية والموضوعية ، وفصل الخيال وبعض الدراسات التحليلية للشعر العربي - علي الربط بين النقد والدراسات الإنسانية الأخرى.

(١) الأخبار ٥ / ٤ / ١٩٦١ ومن الوجهة النفسية ص ٢٠١ .

ثم عرض لكتاب بدوي طبانه « التيارات المعاصرة في الأدب والنقد » عارضا للاتجاه النفسي في النقد في مواضع من كتابه، كما أشار إلي بحث «الموهبة الشعرية ووظيفة الشعر عند شوقي» ،وهو بحث للأستاذ خلف الله نشر ضمن بحوث ودراسات في العروبة وآدابها . وهو من البحوث التي يستشهد بها علي صلة قضايا الموهبة الشعرية بالدراسات النفسية ، ثم انتهى هذا العرض التاريخي بكتاب الدكتور يوسف عز الدين عن « شعراء العراق في القرن العشرين » ، بغداد ١٩٦٩ م . ووقف عند التراجم الذاتية بصفة خاصة ، وعند الأحاديث التي كانت تدلي بها الشخصية الأدبية والتي تكشف عن جوانب من حياتها . وأورد الكتاب نماذج من هذه التراجم تكشف عن آثار ظاهرة أو باطنة في نتاجهم الشعري مما يدخل في المفهوم العام للصلة بين علم النفس والأدب .

كان هذا هو مجمل ما طرحه كتاب من الوجهة النفسية من موضوعات وما آثاره من قضايا وبقي الآن أن ننظر نظرة تفويمية لأهمية هذا الموقف وموقف أستاذنا الكبير منه .

ثالثا : تقويم عام

ليس من شك في أن كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » قد قدم بين يدي المكتبة العربية أول محاولة علمية لإرساء دعائم الاتجاه النفسي في درس الأدب ونقده . وأنه قد نبه الأذهان إلي رافد هام من روافد النقد الحديث هو الرافد النفسي متبعا مجري التطور الذي مرت به الدراسات النفسية ، والذي كان من أثره أن امتدت بحوث علم النفس إلي بعض ظواهر الأدب وميادينه ، واتجهت أبصار رجال الأدب إلي الاستفادة عن تلك البحوث في درسه ونقدهم . وقد عزز الباحث هذا الواقع العملي بآراء العلماء ، وبالعرض المفصل لدراسات بلاغي عربي قديم ، وناقد عربي حديث ، وإيراد الشواهد من النقادين الأوربي والعربي لتأكيد التلاحم بين الدراسات التي تبحث في أسرار النفس والنتاج الفني الذي يصدر عنها .^(١)

(١) من الوجهة النفسية ص ٢٤٨ .

علي أن فكرة الصلة بين علم النفس والأدب قد أثارت منذ دعا إليها أستاذنا الكبير من الجدل والمناقشة بين الدراسين والنقاد المحدثين ، تفاوتت مواقف النقاد منها : فمنهم من يقف في أقصى اليمين مؤمنا إيمانا عميقا بالنقد النفسي يؤثر علي ما عداه من المدارس ويمثل هذا الاتجاه « العقاد » ومنهم من يعاضه يعارضة شديدة ، ويحذر من مغبة إقحام علم النفس علي الميدان الأدبي ويمثل هذا الاتجاه « الدكتور مندور » في أقصى اليسار ... وبين اليمين واليسار اتجاهات متقاربة تدعو إلي الاستفادة من البحوث التي أحرزها علم النفس الحديث ، وعلي رأس هؤلاء « خلف الله » وعز الدين اسماعيل . يؤكد أولهما أهمية الكشف النفسية علي اختلاف في تعميق النقد الأدبي وتوسيع آفاقه ، ويعد وجهة النظر النفسية عنصرا هاما من عناصر المنهج الأدبي المتكامل ، ويعول ثانيهما أكثر ما يعول علي التحليل النفسي للعمل الأدبي ، ويعتبر الأدب المسرحي المجال الرئيسي لهذا المنهج^(١) .

هذا الجدل الشديد بين اليمين واليسار يجعلنا حريصين علي أن نبه إلي موقف أستاذنا من هذه المعركة وقد حددناها هو نفسه حين جعل موقفه موقفا وسطا بين اليمين واليسار . ولم يكتف بهذا بل أشار إلي ما هو أهم وهو أن ما يدعو إليه ليس إلا عنصرا من عناصر المنهج النقدي المتكامل الذي لا تستعبده نظرية أو أيديولوجية معينة أو فكرة سابقة مستبدة ، بل هو المنهج الذي يدعوا إلي الاتجاه لِنفسي ، ويفسر - في ذات الوقت - المجال للنظرة التكاملية التي تؤثر النظرة الموضوعية الشاملة ، وتفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدها هذه المعارف .

علي أن المعركة التي احتدمت بين اليمين واليسار في استخدام المنهج النفسي تقتضي في ختام هذا البحث أن نخلص ببعض الحقائق الهامة التي قد تلقي بعض الضوء أمام طلابنا ، حتي نهيء لهم وسائل المعرفة الحقة التي تكشف لهم الرؤية ، وتجعل مسيلهم للنظر والفهم والحكم سليما ومأمون العواقب . ولنجمل بعض هذه الحقائق فيما يأتي :-

أولا : يستفيد الأدب والنقد الأدبي من علم النفس في جانبين أساسيين هما :

(١) المرجع السابق ص ٢٥١

عملية الإبداع الفني أولاً ثم الاستقصاء النفسي لأدباء بأعيانهم لإلقاء الضوء على أعمالهم وتيسير فهمها بطريقة أكثر عمقا .

ثانيا : يختلف علم النفس عن الأدب في أن الأدب هدفه الأول إدراك العنصر الشخصي الفردي المميز لكل أديب ، ومن هنا كانت مهمة الناقد الأولي أن يكشف لنا عن هذه الخصائص الفردية التي لاتتشابه ، والتي تكون لدى الفنان أو الأديب دنياه الفريدة والمبتدعة .

أما علم النفس فيتناول الظواهر العامة فحين يدرس علم النفس موضوع الخيال أو العاطفة أو غريزة من الغرائز فهو يدرسها كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها . أما الأديب فهو حالة خاصة وما لديه لايمكن تعميمه . وكذلك الشخصيات الأدبية التي يخلقها أو يصورها أدباء تعتبر شخصيات فردية متميزة ، حتي ولو اشتركت في لون واحد من الصفات . فالبحيل عند مولير غير البخيل عند بلزاك ، وهجاء بشار غير هجاء الخطيئة وابن الرومي .

ومن هنا ينبغي أن نحذر الحذر التام ونحن نستخدم قواعد علم النفس في نقد الشخصية الإنسانية حتي لانقع في تعميم يذهب أول ما يذهب بأصالة العمل الفني . فمن الصعب أن نفهم شخصية ما في ضوء قوانين عامة ونحن نعلم أن النفوس البشرية لاتتطابق ، فالبشر ليسوا قوالب طوب أو قطعا من الصابون في صندوق ، وإذا كان علم النفس ينتهي إلي صفات عامة للمكات البشر فهي أثواب مجردة لايمكن أن تصلح لكل فرد في كل وقت .^(١)

ثالثا : إن الاستقصاء النفسي قد يوضح جوانب هامة في الشخصية الأدبية أو النص الأدبي ، وقد يلقي الضوء على ما يعين علي فهمه ، وقد يثري رؤية الناقد . ويوسع آفاق إدراكه . ولكن ينبغي أن نؤكد علي أن الحكم بالجودة والرداءة أمر لايقدره هذا الاستقصاء . فإن خصائص الجودة والرداءة أمور تحكم فيها

(١) في الأدب والنقد ص ٤٠ - ٤١ .

نظرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار الأدبية عدد مباشرة تحليلها (١).

رابعاً : لايجوز أن ننسى أبداً أن النقد ليس في نقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو علم النفس أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم علي ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لنري بفضل أي العناصر رأي الخصائص امتاز هذه العمل عن ذاك ، أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو سامعه (٢).

(١) مناهج النقد بين النظر والتطبيق ص ٥٢٤ .

(٢) قضايا النقد الأدبي للمؤلف ص ٣٩٢ .

محتويات الكتاب

٥	الإهداء
٧	التقديم
١١	أولاً : الشعر
١٣	مرحلة إحياء التراث
١٥	١ - أحمد شوقي
٣٦	٢ - حافظ إبراهيم
٤١	مرحلة الانتقال
٢٣	أعلام الدعوة إلى التجديد
٧٧	١ - العقاد
٩١	٢ - شكوى
٩٤	٣ - أحمد زكى أبو شادى
٩٧	٤ - التيجانى يوسف بشير
١١٩	٥ - ميخائيل نعيمة
١٣٧	رواد التجديد فى الشكل والمضمون
١٣٩	١ - بدر شاكر السياب
١٥١	٢ - نزار قبانى
١٥٦	٣ - صلاح عبد الصبور
١٨٨	٤ - أدونيس
٢٢٥	ثانياً : المسرح
٢٢٧	المسرحية بين فنون الأدب
٢٥٣	١ - توفيق الحكيم
٢٨١	٢ - نجيب الريحانى

٢٨٥	٣ - نعمان عاشور
٢٩٣	٤ - يوسف العاني
٣٠٤	٥ - أعلام المسرح الكويتي
٣١٥	٦ - أعلام المسرح السعودي

ثالثاً : القصة

٣٢١	حول القصة والرواية
٣٢٣	١ - محمود تيمور
٣٢٩	٢ - نجيب محفوظ
٣٣٧	٣ - فتحي الاياري
٣٧١	٤ - محمود حنفي
٣٨٧	

رابعاً : النقد الأدبي

٣٨٥	قضايا النقد الأدبي المعاصر
٣٨٧	١ - طه حسين
٤٠٨	٢ - المازني
٤٢٣	٣ - خلف الله.
٤٢٦	